مکتبهای ادبی



رضا سیّدحسینی



جلد اول

مؤسسه انتشارات نگاه

مکتب‌های ادبی

سیدحسینی، رضا، ۱۳۰۵ ـ
مکتب‌های ادبی / رضا سیدحسینی. ـ [ویرایش ۲]
تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۷۱ـ۱۳۷۶، ۲ ج. (۱۲۰۹ ص).
ISBN: 978-964-351-094-7 (دوره)
ج ۱: ISBN: 978-964-351-077-0
ج ۲: ISBN: 964-351-095-6
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه.
مندرجات: ج. ۱. از باروک تا پارناس. ـ ج. ۲. از سمبولیسم تا رمان نو.
ج. ۱. (چاپ پانزدهم: ۱۳۸۷).
ج. ۲. (چاپ چهاردهم: ۱۳۸۷).
۱. ادبیات ـ تاریخ و نقد. الف. عنوان.
۸۰۹ PN۵۹۵/۹س۲۳ف ۱۳۷۱
کتابخانه ملی ایران ۱۷۶۶ـ۷۱م*

رضا سید حسینی

مکتب‌های ادبی

جلد اول

مؤسسهٔ انتشارات نگاه

تهران ـ ۱۳۸۷

مکتب‌های ادبی

جلد اول

رضا سیدحسینی

چاپ پانزدهم (با تجدید نظر واضافات): ۱۳۸۷؛ نمونه‌خوان: جهانگیر منصور
حروف‌چینی: شرکت قلم؛ لیتوگرافی: امید؛ چاپ: نقش جهان؛ چاپ جلد: چاپ قدس
صحافی: ایران؛ شمارگان: ۴۰۰۰
شابک: ۰_۰۷۷_۳۵۱_۹۶۴-۹۷۸
شابک دوره: ۷_۰۹۴_۳۵۱_۹۶۴-۹۷۸
قیمت دوره: ۱۸۰۰۰ تومان

* * *

مؤسسهٔ انتشارات نگاه

دفتر مرکزی: خ انقلاب، خ شهدای ژاندارمری، بین خ. فخر رازی و خ. دانشگاه
پلاک ۱۳۹، طبقه ۵، تلفن: ۶۶۹۷۵۷۱۱، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷

www.entesharatnegah.com info@entesharatnegah.com

Email: negahpublisher@yahoo.com

فهرست مطالب

به نام حکیم سخن در زبان آفرین

اینک آن متن نهائی که در چاپ پیش وعده‌اش را داده بودم: به مقاله‌های اصلی، مطالبی که گفتن آنها ضروری به‌نظر می‌رسید افزوده شده و در بخش نمونه‌های هر مقاله، گذشته از آنکه نمونه‌های اساسی‌تری آورده شده است، اصرار داشته‌ام که در مورد هر مکتب قسمت‌هائی از آثار نظریه‌پردازان آن مکتب را هم ترجمه و نقل کنم تا فهم آن جریان فکری را که به‌ظهور مکتب انجامیده است تسهیل کند. به عنوان نمونه می‌توان به صفحاتی از مقدمهٔ کرامول اثر ویکتور هوگو و مقاله‌های تئوریک از پیشوایان رومانتیسم آلمان و نیز مانیفست‌های سوررئالیسم اشاره کرد. چند مقالهٔ اصلی نیز که در چاپ‌های قبل نبوده در این چاپ به‌صورت فصول مستقلی با نمونه‌های لازم آمده است. از آن جمله است فصول «باروک» و «اکسپرسیونیسم». ضمناً فصل سوررئالیسم، با استفاده از منابع تازه‌ای که در آن زمان در دسترس نبود، از نو نوشته شده و با نمونه‌های مناسبتری ارائه شده است. در اینجا تذکر چند نکته ضروری است:

۱. مطالبی که به مقاله‌های اصلی اضافه شده بطور کلی از سه منبع زیر ترجمه شده است:

1 _ Encyclopaedia Universalis.

2 _ Dictionnaire Historique, Thematique et Technique des Litteratures,

Larousse

3 _ Histoire des Litteratures, T. 2 (Encyclopedie de la Pleiade).

و در موارد استثنائی (از جمله در مورد سوررئالیسم) به منابع دیگر مراجعه شده است.

۲. هرچند افزودن مطالب جدی‌تر به مقاله های قبلی که ساده‌تر بوده است ممکن است ایجاد ناهماهنگی در مطالب کتاب کرده باشد، ولی منظور من از آوردن این مطالب، همانطور که پیش از این نیز در موارد متعدد گفته ام، توجه دادن به استادان و محققان بوده است که به این مختصر اکتفاء نکنند و به فکر ترجمهٔ متون تئوریک مورد لزوم و یا تألیف کتابهای مورد احتیاج در این مباحث بیفتند.

۳. مسئله نقد امروز که خوشبختانه در سال های اخیر به آن توجه شده و دوستان پژوهشگرمان به بحث دربارهٔ آن پرداخته اند[1]، در اینجا فقط به صورت یک مقاله مطرح شده است. اما بهتر است در مورد این مباحث نیز مانند بحث مکتب های ادبی دچار خوش‌باوری نشویم و یکبار برای همیشه بدانیم که هیچ ادبیاتی با تقلید از دیگران به‌وجود نمی‌آید، اگر ما در گذشته ادبیات پرباری داشته ایم به سبب پشتوانهٔ قوی تئوریک آن بوده است که امروزه با اینکه مورد توجه پژوهشگران غربی است، خود ما از آن غافلیم و تا این تئوری ها امروزی نشود و ما پا به‌پای پیشرفت مطالعات ادبی درغرب، به فطرت خویشتن بازنگردیم و آثار امروزی، از پشتوانهٔ قوی فرهنگی (چه درقالب و چه درمحتوا) برخوردار نباشد، نمی‌توانیم منتظر باشیم که تنها با تقلید از دیگران و بطور تصادفی به رشد ادبی دست یابیم. البته جای این بحث در این مقدمه نیست و امیدوارم در اثر دیگری که خود کوششی باشد درمسیر دستیابی به آن رشد ادبی، با تفصیل بیشتری به آن

۱. گذشته از مقالات متعدد و چند کتاب، امسال نیز اولین کتاب جامع در این مورد (**ساختار و تأویل متن** تألیف بابک احمدی) منتشر شد و می‌تواند مقدمه ای باشد برای ترجمهٔ متون مورد لزوم در این باره و یا تألیفات دیگر.

بپردازم.

۴. درمورد مکتب‌ها و جریان‌های فرعی ادبیات (که معمولاً همیشه برای عده‌ای مطرح است و هر لحظه انسان با خواننده‌ای روبرو می‌شود که می‌گوید کاش فلان عنوان را هم در کتابتان آورده بودید.)، نخست درنظر داشتم که درپایان جلد دوم، چهل پنجاه صفحه‌ای به این عناوین اختصاص بدهم. اما وقتی شروع به استخراج مدخل‌ها کردم دیدم از حد بدرشد و کار به این سادگی‌ها نیست. مانده بودم که چه کار کنم. دراین میان نامه‌ای ازیک خوانندهٔ علاقمند به دستم رسید که پیشنهاد می‌کرد درکنار **مکتب‌های ادبی**، **فرهنگ مکتب‌های ادبی** را هم بنویسم که دیدم این پیشنهاد، معمای‌مرا حل کرده است. و امیدوارم که بزودی بتوانم یک‌مجلد مستقل با عنوان **فرهنگ مکتب‌ها و جریان‌های ادبی** بنویسم که پاسخگوی این نیازباشد.

رضا سیدحسینی

بیستم مردادماه ۱۳۷۱

مقدمهٔ چاپ دوم

چاپ اول «مکتب‌های ادبی» تألیف آقای رضا سیدحسینی در فروردین ماه سال ۱۳۳٤ زیور طبع یافت و از آن تاریخ تاکنون بسیاری از دانشجویان و ارباب تحقیق از مفاد آن که با حسن سلیقه تهیه شده بود بهره‌مند گردیدند. مؤلف در آخر کتاب وعده کرده بود که چاپ بعدی کتاب را با تجدیدنظر و با مطالب بیشتری انتشار دهد. اینک مایهٔ کمال خورسندی است که ایشان بوعدهٔ خود وفا نموده به چاپ دوم آن اقدام کرده‌اند. اکنون که قسمت اعظم فورم‌های چاپ جدید در اختیار اینجانب قرار گرفته و در مقام مقابله و مقایسه با چاپ اول میتوان گواهی داد که مؤلف محترم در توسعه و تکمیل مطالب کتاب با صداقت تام کوشیده و رسالهٔ خود را از ۲۰۲ صفحه بقریب ٤۰۰ صفحه وسعت بخشیده است.

از جمله نکات و مطالب قابل توجه اینکه مقدمه‌ای به‌منظور روشن ساختن دورهٔ **رنسانس و اومانیسم** فرانسوی و تکوین مکتب **کلاسیک** در آغاز نشریه قرار داده‌اند. در اینجا مقام آن بود که از مکتب **پلئیاد** (Ecole de pléiade) و بانی آن **پیردرونسار** (Pierre de Ronsard) شاعر نامی غزل‌سرا و ملک‌الشعرای فرانسوی اول که برای اعتلای مقام شعر و شاعری کوشش بسزائی مبذول داشته نامی برده میشد و همچنین از **فرانسوآ دومالرب** (Francois de Malherbe) نقاد شعر و ادب که در امر تصفیهٔ زبان شعر و ترسیم و تثبیت قوانین و قواعد عروض و قافیه سهم عمده‌ای داشته ذکری به میان میآمد تا در مقدمه چیزی کسر نبوده باشد.

در بخش های دیگر ابتکار مؤلف به توصیف اجمالی مکتب های ادبی انگلیسی و آلمانی و ایتالیائی به موازات مکتب های فرانسوی معطوف گردیده و بنحوی شایسته نفوذ و تأثیر عوامل بیگانه را در مراحل تکوین و شکفتگی مکتب های فرانسوی خاطرنشان ساخته و اصل اختلاط و امتزاج و داد و ستد هنری را بین ملل غرب آشکار نموده اند. جای تردید نیست که نکتهٔ مزبور کمک شایانی به تفهیم و تفهم معانی و مقاصد هنر شعر و ادب فرانسوی میتواند کرد و رمز تحولات و انقلابات متعددی را که در لوای نهضت ها و مکاتب ادبی در جامعهٔ فرانسوی رخ داده و در این دوره های اخیر عناوین عجیب وغریبی مانند کوبیسم، دادائیسم، سوررئالیسم، اگزیستانسیالیسم، فوتوریسم وقس علی ذلک... بوجود آورده است بدست میدهد.

در مرحلهٔ آخر می‌توان از حسن سلیقهٔ مولف در کار گردآوری ترجمه های نمونه از آثار شعرا و نویسندگان هرمکتب که تعدادی از آن ترجمه ها اثر طبع خود اوست تمجید نموده امیدوار بود که در آینده در این طریق گام های بلیغ تر و استوارتری بردارند و دانشجویان را بیش ازپیش ازمخزن فضائل خویش بهره‌مند سازند.

دکتر عیسی سپهبدی

استاد کرسی ادبیات فرانسه
دانشگاه تهران
۱۲ بهمن ماه ۱۳۳٦

یادداشت نویسنده بر چاپ دوم

نخستین چاپ «مکتب‌های ادبی» در آغاز فروردین ۱۳۳۴ منتشر شد. در عرض یک ماه تمام نسخه‌های آن به فروش رفت و نایاب گردید. همانطور که به خوانندگان قول داده بودم، تصمیم داشتم که چاپ دوم را با تجدیدنظر و مطالب بیشتری منتشر کنم. واین کار سه سال تمام به طول انجامید.

در همان اوان، چندین کتاب و نشریهٔ تازه چاپ از مطبوعات اروپائی به دست من رسید که با سبکی تازه مکتب‌های گوناگون ادبی را مورد بحث و تحلیل قرار داده و آخرین تحقیقات صاحبنظران را درین زمینه در دسترس خوانندگان گذاشته بود. ناچار، ضروری دیدم که برای چاپ دوم «مکتب‌های ادبی» علاوه بر شرح و تفصیل بیشتر، مطالبی را نیز اضافه کنم که درچاپ نخست تقریباً کوچکترین اشاره‌ای به آنها نکرده بودم، و این کار مدت‌ها وقت مرا گرفت.

مطالبی که نخستین بار درپنج سال پیش (به خواهش چند تن از دوستان که علاقه به تشخیص و درک مکتب‌های ادبی داشتند و در این باب کتابی که بتواند توقع آنان را برآورد به زبان فارسی نمی‌یافتند) به شکل سلسله مقالات در یکی از مجله‌های ماهانهٔ پایتخت منتشر می‌شد و غرض از نگارش آن، معرفی ساده و موجز مکتب‌های ادبی فرانسه بود. اینک تدریجاً به صورت کتاب بزرگی درمی‌آمد که تعداد صفحاتش از دو برابر چاپ نخست می‌گذشت و معرفی جامع همهٔ مکتب‌ها و تاریخچهٔ مختصر تحولات ادبی و هنری اروپا را در چهارقرن اخیر در برمی‌گرفت.

لازم بود که علل پیدایش مکتب‌های گوناگون ادبی را نیز به شیوهٔ علمی، نه به عنوان عکس‌العمل مکتبی در برابر مکتب دیگر، شرح می‌دهم و حق مطلب را در مورد همهٔ کشورهای اروپایی ادا کنم و در انتخاب و ترجمهٔ نمونه های آثار مکاتب دقت بیشتری به عمل آورم و همچنین نقایص و احیاناً اشتباهات و لغزش هائی را که به چاپ اول کتاب راه یافته بود حتی المقدور مرتفع سازم. از این رو چاپ دوم کتاب که گمان می‌کردم بیش از یکی دو ماه طول نکشد به تجدید نگارش کتاب دیگری مبدل شد که نه تنها مکمل کتاب نخستین است، بلکه از بسیاری لحاظ تفاوت‌های بارزی با آن دارد، چنان‌که می‌توان چاپ نخستین را مقدمه و فتح باب کتاب حاضر دانست.

در اینجا بر ذمهٔ خود می‌دانم که از زحمات دوست بسیار عزیزم آقای ابوالحسن نجفی که از آغاز این کار، همواره مرا مشوق و یاور بوده اند و چه در تنظیم مطالب و چه در تصحیح نمونه های چاپی، پیوسته از مدد ایشان برخوردار بوده‌ام تشکر کنم. خاصه به هنگام نگارش فصل «سمبولیسم»، که مسافرتی به اروپا برای من پیش آمد، ایشان با محبت همیشگی خود تهیه و تنظیم و تکمیل بقیهٔ مطالب کتاب را به‌عهده گرفتند و تا پایان‌رساندند. این است که به ضرس قاطع می‌توانم بگویم که به‌ویژه فصل سوررئالیسم ثمرهٔ کار شخص ایشان است.

در پایان سخن از آقای دکتر عیسی سپهبدی، استاد دانشگاه، که مقدمه ای براین کتاب نوشته اند و همچنین استادان گرامی و دوستان عزیزی که اجازهٔ چاپ پاره‌ای از ترجمه های‌شان را در این کتاب به من داده‌اند صمیمانه سپاسگذاری می‌کنم.

استقبال بی‌نظیری که خوانندگان از چاپ نخست این کتاب نمودند و مقالات محبت‌آمیزی که منتقدان و سخن‌سنجان در بدو انتشار آن در اکثر روزنامه ها و مجله ها نوشتند همواره مرا درین کار دشوار پشتیبان و مددکار بوده است. امید است که چاپ حاضر بتواند اندکی از انتظارات ایشان را برآورد.

اگر این کتاب تصادفاً نویسندهٔ جوانی را در تعیین و تشخیص راه آیندهٔ خود یاوری کند، و یا دست‌کم خوانندگان را در انتخاب کتابی که می‌خواهند بخوانند راهنما شود، من اجر زحمات چندین سالهٔ خود را یافته ام.

رضا سیدحسینی

تهران ــ اسفند ماه ۱۳۳۶

و اینک پس از سی و دو سال

در این مدت که من نویسنده، از جوانی به پیری رسیده‌ام مکتب‌های ادبی نیز بی‌تغییر نمانده است. گذشته از قسمت‌های کوچکی که در طول چاپ‌های قبل به آن اضافه شده بود، در چاپ ششم مقالهٔ رئالیسم دو برابر شده و مقالهٔ ناتورالیسم بکلی عوض شده و از نو نگاشته شده است.

در این چاپ نیز (که عملاً چاپ نهم کتاب است) بجای سرآغاز کوتاه «پیدایش ادبیات ملی در اروپا» مقالهٔ مفصلی دربارهٔ قرون وسطی و رنسانس به کتاب اضافه شده و مقالهٔ کلاسیسیسم نیز با افزوده‌هائی تغییر کرده است.

واقعیت امر این است که همهٔ مقاله‌ها و حتی قسمتی از نمونه‌ها نیز باید تغییر کند. زیرا من این کتاب را در آغاز به عنوان راهنمای ساده و فهرست‌وار برای آشنائی با «ایسم»‌های گوناگون ادبی نوشته بودم به این امید که در آینده، اساتید متخصص و نویسندگان و محققان آثار کاملتر و بهتری در این مورد ارائه کنند، اما چنین نشد و کتاب به عنوان یگانه منبع و حتی کتاب درسی دربارهٔ مکتب‌ها باقی ماند. هرچند که اکنون دست اندرکار نوشتن کتاب دیگری با عنوان «فلسفهٔ هنر و ادبیات» هستم که بیشتر وقت آزاد مرا می‌گیرد، ولی در مورد این کتاب نیز احساس مسئولیت می‌کنم و وظیفهٔ خودم می‌دانم سهمی از آنچه را که در طول این سالیان دراز خوانده و دیده‌ام به این اثر اضافه کنم. اما این کار چند سال وقت لازم دارد. امیدوارم که اگر عمری باقی بود، چاپ آیندهٔ کتاب چاپ نهایی آن باشد.

من الله التوفیق وعلیه التکلان

رضا سیدحسینی

آبانماه هزار و سیصد و شصت و شش

سرآغاز
سخنی چند دربارهٔ قرون وسطی و رنسانس و پیدایش ادبیات ملی در اروپا

مکتب‌های ادبی معمولاً با مکتب کلاسیک آغاز می‌شود و اساسی‌ترین تعریفی که از این مکتب ارائه می‌شود (چنان که در فصل کلاسیسیسم خواهیم دید) «بازگشت به هنر قدیم یونان و روم به تبع نهضت اومانیسم و رنسانس است».

اما پیشاپیش بهتر است بدانیم که سبب این بی‌خبری غربیان از ادب و هنر اجدادشان در طول قرن‌ها چه بوده و نیز کشف دوبارهٔ آن چگونه صورت گرفته است، و همچنین برخورد قرون وسطی با فرهنگ و فلسفهٔ یونان قدیم چگونه بوده و در دوران رنسانس و با ظهور اومانیسم چه تغییری در این برخورد حاصل شده است. البته پرداختن به همهٔ این مسائل، خود به کتاب قطوری نیاز دارد. از این رو ما در این جا تنها به مسائل و وقایعی اشاره می‌کنیم که آشنایی با آنها برای رفع ابهام موجود در درک دوران کلاسیک ضرورت دارد.

چنان که می‌دانیم قرون وسطی به دوران واسط میان قرون باستان (دوران تمدن یونان و روم) و عصر جدید اطلاق می‌شود که آغاز آن را سقوط امپراتوری روم (روم غربی) به دست بربرها و پایان آن را سقوط قسطنطنیه (و انقراض امپراتوری روم شرقی) به دست ترکان می‌دانند.

امپراتوری روم غربی، به هنگامی که در قرن چهارم میلادی بزرگترین فلاسفه

و نویسندگان مسیحی خود را پیدا کرده بود ــ که آثارشان تأثیر عظیم در آیندگان داشت و حتی در روزگار ما نیز خوانده می‌شود و مورد استفادهٔ محققان است ــ، خود در حال تلاشی بود: «جروم قدیس»[1] (هیرونوموس) ده سال پس از غارت رم به دست «آلاریک»[2] فرمانده گت ها درگذشت و «اوگوستین قدیس» به روز ۲۴ اوت ۴۳۰ در شهر هیپون که از سه ماه پیش در محاصرهٔ واندال ها بود ــ درحالی که هرروز ساعت ها بر کشته ها و زخمی ها و فراریان و اسیران و نیز بر خانه های ویران و شهرهای غارت‌شده اشک می‌ریخت ــ در حلقهٔ مریدانش جان داد.

تسلط اقوام ژرمن بر ممالک غربی که جزو امپراتوری روم بودند، تمدن شهرنشینی و **تجارت** و فرهنگ رومی را نابود کرد. دیگر همهٔ راه‌ها به رم ختم نمی‌شد. زندگی روستایی در شاه‌نشین های کوچک جایگزین امپراتوری عظیم روم شده بود.

پیشاپیش باید گفت که امپراتوری روم غربی، حتی پیش از سقوط، ارتباط خود را با فرهنگ و ادب یونان بریده بود و وارث فرهنگ یونانی، و حتی مرکز قدرت امپراتوری، روم شرقی بود. در غرب به علت رسمیت یافتن زبان لاتین به جای یونانی، حتی در قرون چهارم و پنجم، بی توجهی به زبان و فرهنگ یونانی نیز تشدید شده بود. تا جایی که فیلسوف بزرگی چون اوگوستین قدیس آشنایی با افلاطون را از طریق ترجمهٔ آثار فلوطین به زبان لاتین پیدا کرده بود، زیرا زبان یونانی نمی‌دانست و آشکارا می‌گفت که زبان و ادبیات یونانی را دوست نمی‌دارد. چنین سلیقه ای در قرن پنجم بسیار عادی شده بود. دانشجویان جوان رومی پس از پایان تحصیلات‌شان دیگر کمتر اتفاق می افتاد که به یونان سفر کنند و بیشتر راه «مارسی» و «آرل» را در پیش می‌گرفتند...

اما فراموش نکنیم که وحدت تمدن «یونان و روم» بازهم قریب ده قرن در شرق نزدیک و در حکومت روم شرقی باقی ماند. با این که بیزانس موفق نشد آن را به‌طور قاطع به غرب تحمیل کند، ولی نفوذ فرهنگی و هنری آن تا مدت‌های مدید، از مرزهای جغرافیایی اش بسیار فراتر رفت. حتی می‌توان گفت که مدت پنج قرن ــ از سال ۵۰۰ تا ۱۰۰۰ ــ برتری فرهنگی بیزانس مسلم بود. اما به‌رغم این عظمت، بیزانس موفق نشد میراثی را که به دستش سپرده شده بود، تازه‌تر و غنی‌تر کند و نیز

1. St. Jerome　　2. Alaric

باوجود ظرافت و ذوق و سلیقهٔ بیش از حدش همیشه به دنیایی می‌مانست که در حال پایان گرفتن باشد. با این همه معماری و مجسمه‌سازی و نقاشی کارولنژین‌ها و رومن‌ها کاملاً تحت تأثیر هنر بیزانس است. در زمینهٔ ادبیات، همان‌طور که اشاره شد، اختلاف زبان بزرگ‌ترین مانعی بود که رابطهٔ میان شرق یونانی زبان و غرب لاتینی زبان را قطع می‌کرد. سرانجام سقوط امپراطوری روم غربی و تسلط اقوام گوناگون بر قلمرو وسیع امپراتوری، این قطع رابطه را تکمیل کرد.

یگانه وحدتی که به‌جا مانده بود، وحدت زبان و ادبیات بود که آن‌هم به شدت در معرض تهدید بود، اما دو عامل مهم سبب شد که از این نابودی جلوگیری شود وقرون وسطی دراروپا ادبیات خاص خودراپیدا کند. این دوعامل عبارت بودند از:

۱ ــ نقش کلیسا. ۲ ــ پیدایش ادبیات ملی.

نقش کلیسا

عامل مذهب و نقش کلیسا، این سرزمین‌های روستایی شده را دوباره سر و سامان داد و روحانیان مسیحی عملاً زمام اختیار حکومت‌ها و مردم را به‌دست گرفتند.

فرمانروایان فاتح به‌تدریج دین مسیح را پذیرفتند و کلیساها به‌صورت مراکز تعلیم و تربیت و نسخه‌برداری و حفظ کتب درآمدند.

اگر اطلاعات ناقص برخی فرهنگ‌نویسان و راویان را کنار بگذاریم، می‌توان گفت که اولین تماس با فرهنگ و ادب و فلسفهٔ یونان قدیم در همین دوران صورت گرفت و رایحهٔ ثمرهٔ آن از زندان یکی از همین فرمانروایان به بیرون تراوید.

«بوئثیوس»[1] که او را «آخرین رومی» می‌نامند، «تسلای فلسفی» را که رساله‌ای بود به نثر آمیخته با شعر در زندان نوشت. او که مشیر و مشار «تئودوریک» پادشاه گت‌ها بود، به شرکت در یک توطئه متهم شده و پادشاه او را به اعدام محکوم کرده بود. درمدتی که پیش از اعدام در زندان بود، رساله‌ای در قالب گفت و گوبا دلرباترین محبوبهٔ زندگی‌اش، یعنی فلسفه نوشت که بهتر از شعر، او را از تیره‌روزی‌هایش تسلی می‌دهد، زیرا «هماهنگی» جاودانهٔ «اندیشهٔ الهی» را در آثار متفکران بزرگ به او می‌آموزد. این کتاب که به‌زبانی فصیح و روان نوشته شده

1 . Boethius

خلاصه‌ای است از اندیشه‌های قدیم نوافلاطونی، نو ارسطویی، و نو رواقی. قابل توجه این که در این کتاب از سقراط و «سنکا» و دیگران سخن رفته، اما هیچ اشاره‌ای به انجیل نشده است.

بوئثیوس به خدا ایمان دارد و این ایمان خود را با زبانی شاعرانه بیان می‌کند، اما خدای او بیشتر خدای فلاسفه است تا خدای مسیحیت. کتاب، تاریخ ۵۲۳ ــ ۵۲٤ را دارد و حال آنکه به راحتی می‌توانست پنج قرن پیش از آن نوشته شده باشد. این اثر خلاصه‌ای است از ارزش‌های فلسفی و اخلاقی دوران بت‌پرستی که مستقیماً می‌توانست در اندیشهٔ مسیحی مورد استفاده قرار گیرد و چنین نیز شد. «آنسلم قدیس»[1] (قرن یازدهم)، «آبلار»[2] (قرن دوازدهم) و «توماس آکوئیناس» (قرن سیزدهم) برای برداشت‌های فلسفی عظیم‌شان از آن استفاده کردند.

تماس دیگر با اندیشهٔ یونانی در قرون دوازدهم و سیزدهم (معروف به قرون وسطای علیا) از طریق ترجمه‌های عربی دانشمندان اسلامی انجام گرفت که از طریق اسپانیا به ایتالیا و فرانسه رسیدند و به زبان لاتینی ترجمه شدند.

کمی پیش از سال ۱۲۰۰ بود که دو اثر «فیزیک» و «متافیزیک» ارسطو از روی دست‌نوشته‌های عربی دانشمندان اسلامی که از اسپانیا آمده بودند به زبان لاتین ترجمه شد. آشنایی با این دو اثر چنان حادثهٔ مهمی بود که محیط مدرسی مسیحی را دقیقاً مجبور کرد که از نو دربارهٔ ترکیب الهیات کاتولیک و متافیزیک یونانی بیندیشد.

کامل‌ترین و پرارزش‌ترین نتیجهٔ این اندیشه، Summa Theologica (مدخل الهیات) اثر «توماس آکوئیناس قدیس» بود که به اندیشهٔ قرون وسطی چیزی را ارزانی داشت که از قرن‌ها پیش در انتظارش بود: نظامی واحد، دارای ارزش حیاتی که هم الهی باشد و هم فلسفی.

تومیسم یا فلسفهٔ توماس قدیس که در واقع فلسفهٔ ارسطویی است در پیکر علوم مدرسی مسیحی، اگرچه بارها از طرف پاپ رد شد، سرانجام به صورت فلسفهٔ رسمی کلیسای مسیحی درآمد و پس از سیری نزولی در دوران کلاسیک، بعدها در آغاز قرن بیستم تولدی دوباره یافت.

1. St. Anselm 2. Abelard

ادبیات لاتینی در قرون وسطی

باوجود پاره‌پاره شدن قلمرو امپراتوری روم، وحدت مهمی که باقی مانده بود، وحدت زبان و ادبیات لاتینی بود که از یک سو در سایهٔ کلیسا و از سوی دیگر در سایهٔ توجه همهٔ پادشاهان کوچک و بزرگ به عظمت گذشتهٔ امپراتوری دوام یافته بود؛ زیرا هرکدام آنها آرزو داشتند که وارث امپراتوری باشند و جای امپراتوران روم را بگیرند. دربار واندال‌ها در افریقا، دربارهای ویزیگوت در تولوز وتولدو، دربار پادشاهان بورگونی و دربارهای شاهان کوچک آنگلوساکسون، به خصوص دربار اوستروگوت‌های راون، همچنین دربارهای لمباردی و پاویا، و سرانجام دربار فرانک‌های «مروونژین»، گذشته از آن که برای تنظیم قوانین و مکاتبات رسمی‌شان از حقوق‌دان‌های رومی استفاده می‌کردند، درعین حال می‌خواستند به سبک امپراتورانی بزرگ حامی و مروج ادبیات باشند. سخنوران و شاعران لاتین و حتی آلمانی مدایحی به زبان لاتین می‌سرودند و به شاهان‌شان تقدیم می‌کردند.

به خصوص «شارلمانی» در قرن هشتم توجه زیادی به ادبیات لاتینی داشت. با این که خود خواندن و نوشتن نمی‌دانست، هرروز چند ساعتی را صرف شنیدن آثار ادبی و فلسفی می‌کرد که برای او می‌خواندند. به ویژه علاقهٔ زیادی به «شهر خدا» اثر معروف اوگوستین قدیس داشت. در دربار پسر و نوهٔ وی نیز ادبیات لاتین سخت مورد توجه بود.

هرچه به اواخر قرون وسطی نزدیکتر می‌شویم، در کاخ‌های فئودال‌ها که روز به روز بیشتر از قدرت مرکزی فاصله می‌گیرند توجه بیشتری به جنبش‌های ادبی احساس می‌شود. این فئودال‌ها ضمناً تحت حمایت دربار پاپ و صومعه‌ها هستند که گذشته از ادبیات مذهبی، ادبیات غیرمذهبی را هم اداره می‌کنند. در کنار موجی از سرودها و زندگی قدیسان، یک رشته آثار غیرمذهبی از قبیلِ تاریخ‌نویسی و حماسه و اشعار غنایی و آموزشی نیز به‌وجود می‌آید.

رشد ادبیات ملی

از قرن یازدهم به بعد در کشورهای مختلف، در کنار ادبیات لاتینی، ادبیات ملی نیز به‌وجود می‌آید و از قرن یازدهم تا قرن سیزدهم به سرعت پیشرفت می‌کند. این

ملت‌ها نوشتن با زبان بومی خودشان را آغاز می‌کنند. نخست ملت‌هایی که زیاد با زبان لاتینی آشنایی ندارند و فقط عدهٔ کمی از روشنفکران‌شان که معمولاً روحانی هستند لاتین می‌دانند، یعنی آنگلوساکسون‌ها، سلت‌ها، ایرلندی‌ها و بعد هم کشورهای شمالی. بعد نوبت ژرمن‌هایی می‌رسد که وارد قلمرو امپراتوری روم شده‌اند که در دانمارک و هلند و بلژیک و کشورهای دیگر به تدریج ریشه‌های این زبان کهن را برمی‌اندازند. سپس نوبت اقوام ساکن فرانسه و شبه جزیرهٔ ایبری می‌رسد. آخر از همه، در کشورهایی که زبان عامیانهٔ مردمش با زبان لاتین نزدیکی و خویشاوندی بسیار نزدیک دارد، مانند ایتالیا که تاریخ ادبیاتش از قرن سیزدهم آغاز می‌شود. ولی اقوام ساکن رومانی و نواحی اطراف آن فقط در قرن شانزدهم از زیر تسلط زبان لاتین آزاد می‌شوند. و دارای ادبیات خاص خود می‌گردند. ادبیات اقوام اسلاو و ترک در قرن چهاردهم قدم به عرصهٔ وجود می‌نهد.

ادبیات اسپانیای مسلمان

در این میان تنها یک کشور بود که کاملاً از دایرهٔ درگیری زبان لاتین و زبان‌های عامیانه بیرون می‌زیست و آن اسپانیای مسلمان بود که ادبیات و به‌طور کلی تمدن اسلامی آن تأثیر عظیمی در دنیای غرب داشت. شعر عربی آندلس در قرون دهم و یازدهم، شاید به استثنای شعر سلتی، یگانه شعر غیرلاتینی بود که در دنیای غرب حائز اهمیت بود. این شعر مستقیماً از شرق و به خصوص از بغداد می‌آمد که در آن زمان مرکز علمی و ادبی جهان اسلام بود. در اسپانیا نیز «قرطبه» چنین مقامی داشت. از این رو می‌توان شعر و تاریخ‌نگاری مسلمانان اسپانیا را در ردیف زبان‌های ملی نوزاد قرار داد، زیرا شاخه‌ای از شعر و تاریخ‌نگاری شرق مسلمان بود و چه شاخهٔ سترگی! شعری که با همهٔ ظرافت‌های آثار شاعران دربار خلفای بغداد برابری می‌کرد و ادبیات و فلسفه‌ای چنان غنی از اندیشهٔ فلاسفهٔ باستانی و مسایل انسانی، که می‌توان با استناد به آن، از نوعی انسانگرایی اسلامی اسپانیا سخن گفت. چنانکه گفتیم غرب بیگانه با ادبیات و فلسفهٔ یونان قدیم، از طریق اسپانیای مسلمان بود که دوباره با آثار بزرگان باستان آشنا می‌شد. گفتهٔ «لوییجی رنالدی» به عنوان یک محقق اروپایی بهترین گواه براین امر است: «برتری مسلمانان برما این است که آنها ما را با بسیاری از

فلاسفهٔ یونان آشنا کردند. حکمای جهان اسلامی در نهضت فلسفه در میان مسیحیان تأثیر به‌سزا داشتند. «ابن رشد» بزرگترین مترجم و شارح نظریات ارسطو است، از این رو در نزد مسلمانان و مسیحیان مقامی ارجمند دارد... نباید فراموش کنیم که او ابداع کنندهٔ روش «اندیشهٔ آزاد» است. به فلسفه عشق می‌ورزید و فریفتهٔ علم بود و به این دو اعتقاد راسخ داشت و برای شاگردانش با شور و شعف فراوان درس می‌گفت...»[1]

ادبیات لاتین در دورهٔ رنسانس

اما پیدایش زبان‌های ملی، به مفهوم ترک زبان لاتین نیست، بلکه با این زبان‌ها مرحلهٔ تازه‌ای در کاربرد زبان لاتینی آغاز می‌شود که تأثیر عظیمی در پیدایش ادبیات دورهٔ رنسانس برجای می‌گذارد. به گفتهٔ «اتین ژیلسون»[2] فیلسوف فرانسوی، قرون وسطی در تمام مدت از زبان لاتینی استفاده می‌کرد، بی آن که توجهی به زیبایی آن داشته باشد، اما دوران رنسانس عملاً در خدمت زبان لاتین درآمد. سابقهٔ این تحول را باید در چند قرن پیش جست‌وجو کرد:

چنان که گفتیم از قرن یازدهم به بعد زبان‌های ملی و لهجه‌های محلی کاربرد عمومی پیدا کردند و عملاً برای رفع احتیاجات گوناگون کافی بودند. در نتیجه زبان لاتین به‌صورت زبانی معنوی و برجسته مورد توجه قرار گرفت. دیگر، زبان لاتین در نظر اهل ادب از نوع زبان‌های مختلف بربر نبود که هیچ گونه خصوصیت ممتاز نداشته باشد، بلکه زبان «سیسرون» و «ویرژیل» بود.

ایتالیا و پترارک[3]

در آغاز قرن چهاردهم که آباء کلیسا افکار و اندیشه‌هایشان را به زبان لاتین، اما به سبکی بسیار خشک و تحمل‌ناپذیر می‌نویسند و وعظ می‌کنند، پسربچه‌ای

۱. تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، اثر حنا الفاخوری ــ خلیل الجر، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، کتاب زمان، تهران، ۱۳۵۵.

2. E. Gilson

۳. نام پترارکا، با کاربرد فرانسوی آن به صورت «پترارک» در زبان فارسی معمول شده و آشناتر است.

فلورانسی که پدرش از زادگاه خود تبعید شده و نزد پاپ آوینیون پناه برده است، در مدرسهٔ محقری در «کار پانتراس» مشغول تحصیل دستورزبان است. نام او «فرانسیسکو پترارکا»[1] است که بعدها به قصد خوش آهنگ بودن، فقط نام «پترارکا» را برای خود حفظ می‌کند. او با عشق و علاقه آثار سیسرون را می‌خواند و با این که چیز مهمی از آن نمی‌فهمد، ولی موسیقی زبان شیفته اش می‌کند. به جز این آثار هرچیز دیگری که می‌خواند، یا می‌شنود، به نظرش خشن و بدآهنگ جلوه می‌کند.

پترارک با این که مانند «جروم قدیس» عاشق آثار سیسرون است، باز هم مانند او مسیحی معتقدی است. مدت هفده سال تمام با هوای نفس و هوس سرکش جوانی مبارزه می‌کند. سرانجام در بیست و نه سالگی در این نبرد، رهبر و دوست و راهنمایی را که لازم دارد پیدا می‌کند و آن «اوگوستین قدیس» است که مسیحی بزرگی است، اما زبانی مانند زبان سیسرون دارد؛ به خصوص که «اعترافات» او در واقع داستان مبارزه با نفس است.

پترارک در نبرد با مدرسیان که زبان زیبای لاتین را قربانی استدلال های خشک و بی روح شان کرده اند، عاقلانه ترین راه را برمی‌گزینند. او زبانی را برای نوشته های خود انتخاب می‌کند که زیبایی گذشته را به ادبیات مسیحی قرون وسطی بازمی‌گرداند.

امروز پترارک را بیشتر با غزل های ایتالیایی او می‌شناسند، اما حجم آثار وی به زبان لاتین، قریب بیست برابر این اشعار زیبای ایتالیایی است. او در نامه هایش مصرانه سبک «سیسرون» را تقلید کرده است. نامه های منظومش از «هوراس» الهام می‌گیرد و اشعار کوتاه شبانی اش «ویرژیل» و آثار اخلاقی و عرفانی اش اوگوستین قدیس را به یاد می‌آورد. همهٔ کسانی که ذوق ادبی، یا احساسات مذهبی شان از جروبحث های بی روح با زبان زشت و نامطبوع خسته شده است به پترارک روی می‌آورند. «بوکاتچو»[2] که نه سال از او جوان تر است، در چهل سالگی از اقناع احساسات شهوی هم‌میهنانش با داستان های ایتالیایی دست برمی‌دارد، شانزده غزل به زبان لاتین تحت عنوان Bucolium Carmen می‌سراید و کتابی که در پانزده جلد به نام «تبارنامهٔ ارباب انواع دورهٔ کفر» می‌نویسد که در آن اشعار شاعران یونان و روم را با

1. F. Petrarca   2. Boccacio

موضوعات کتاب مقدس تطبیق می‌دهد و توجیه می‌کند. همین شور و علاقه به اعادهٔ حیثیت از آثار گذشتگان زمینه ای است برای آنچه بعدها «رنسانس» خوانده شد.

میراث یونان و دوران رنسانس

سقوط قسطنطنیه تاریخ دقیق و روشنی دارد: در ۱۴۵۳، قسطنطین دوازدهم، امپراطور روم شرقی در زیر ویرانه های کاخ خویش که به اشغال سپاهیان سلطان محمد فاتح درآمده است، جان می‌سپارد. ترک ها قلمرو امپراتوری و اضافه برآن، سرزمین های اروپای مرکزی را نیز به تصرف درمی‌آورند. آخرین بقایای دولت روم نابود می‌شود و به همراه آن، تمدن یونانی که رومیان وارث آن بودند.

همین تاریخ ۱۴۵۳ تغییرات مهمی را در غرب اروپا نیز به همراه می‌آورد: جنگ صد ساله سرانجام به پایان می‌رسد. صنعت چاپ گسترش می‌یابد و نهضتی فکری شکوفا می‌شود که از زمان «میشله» به این سو آن را رنسانس (نوزایی) می‌نامیم.

یکی از مهم‌ترین عوامل این نهضت فکری انتقال فرهنگ یونانی به وسیلهٔ فراریان بیزانسی از کتابخانه های قسطنطنیه به اروپای غربی و به‌خصوص ایتالیا است. یکی از این فراریان که نام غریبی نیز دارد، از این میان قابل ذکر است: «لائونیکوس خالکوندولاس»[۱] (۱۴۳۰ــ۱۴۸۰) که به دنبال اشغال قسطنطنیه به دست ترک ها فرار کرد و به ایتالیا پناه برد.

خالکوندولاس، ادیب و مورخ بود و در قسطنطنیه در محیط ساکت کتابخانه ها زندگی می‌کرد. پیش از آن که قسطنطنیه اشغال شود، شهر را ترک گفت و به جای این که مانند خیلی های دیگر به جزایر پناه ببرد، مستقیماً به ایتالیا رفت. در واقع او نیز یکی از فراریانی بود که هرکدام چند متن اساسی کلاسیک را با خود به غرب می‌بردند و محافل رنسانس که پیش از آن دسترسی به آن متون نداشتند، مقدم‌شان را گرامی می داشتند. «خالکوندولاس» که برخلاف سایر هم میهنانش پی برده بود که بیزانس مرکز عالم نیست و خود او و مورخان دیگر در چه خواب غفلتی به سر برده اند، تاریخ دو قرن آخر، یعنی انحطاط دولت روم شرقی را به زبان مردم نوشت و بدین سان باید او را

۱. Laonikos Chalkondylas، اسم کوچک او در اصل «نیکلاس» بود که به روال تصنع حاکم بر روشنفکران آن دوران بیزانس حروف آن را درهم ریخته و به «لائونیکوس» تبدیل کرده بود.

آخرین نویسندهٔ بیزانسی و اولین نویسندهٔ یونانی جدید به‌شمار آورد. گذشته از تاریخ‌نویسی، خالکوندولاس متن آثار «همر» را نیز که با خود آورده بود، کمی پیش از سال مرگش (۱۴۸۰) ترجمه کرده و آمادهٔ چاپ ساخته بود که در سال ۱۴۸۸ در فلورانس منتشر شد. صنعت چاپ در ظرف بیست و پنج سال چنان امکان پخشی برای کتابها فراهم آورد که از نساخان در طول چهارده قرن ساخته نبود. چاپ ترجمهٔ خالکوندولاس تأثیر صاعقه‌آسایی داشت. چاپ مجموعهٔ آثار ارسطو در سال ۱۴۹۸ و آثار افلاطون در ۱۵۱۲ کم‌تر از آن نبود.

مشهور است که یک قرن پیش از آن، پترارک یک نسخه از آثار همر را به زبان یونانی به‌دست آورده بود. می‌گویند که وقتی آن‌را ورق می‌زد، از شدت هیجان، و از غم این که یونانی نمی‌داند و قادر به خواندن آن نیست، اشک می‌ریخت. اخلاف ایتالیایی او حتی پیش از سال ۱۴۵۳ یونانی یاد گرفتند. به‌طوری که وقتی نسخه‌های بیزانس به‌دستشان رسید و اولین ناشران برای تصحیح و چاپ آنها احتیاج به متخصص پیدا کردند، چنان عدهٔ زیادی در اختیارشان بود که حتی توانستند گروه‌های مطالعاتی و یک فرهنگستان خصوصی برای این منظور تشکیل دهند.

حوالی سال ۱۵۰۰ این گروه‌ها چنان با شور و شیفتگی کار می‌کردند که «میشله» با عباراتی ستودنی از آنها یاد می‌کند:

«از ارسطو و افلاطون فراوان سخن گفته بودند، اما ترجمه‌های ضعیف و نارسا از آثار آنان در دست داشتند. وقتی که پس از آن همه قرون و اعصار چهرهٔ جذاب و گرامی این مادربزرگ اصیل و باصفا، این دوران باستان افسانه‌ای را دیدند، چقدر برتر و والاتر از همهٔ آن چیزهایی بود که می‌شناختند.

«برای بشریت رازی در این نهفته بود: نو در نظرشان پیر و شکسته و فرتوت بود و عهد باستان با جاذبهٔ غریب و هماهنگی ژرفی که با دانش نوزاد داشت، جوان و شاداب جلوه می‌کرد. با شراب جان‌بخش همر، اشیل، و سوفوکل خون داغتر و شعلهٔ عشق وارد رگ‌های فرسودهٔ ما شد و نبوغ یونانی با سحر و مردانگیش راهنمای کوپرنیک و کریستوف کلمب شد. فیثاغورث و فیلولائوس نظام گیتی را به آنها یاد دادند، ارسطو دربارهٔ کروی بودن زمین به آنها اطمینان داد و افلاطون از غرب‌زمین با آنها سخن گفت.

«فقط همین؟ نه، قلب ما از عهد باستان چیز دیگری به جز آمریکا و به جز دانش یا جاذبهٔ ادبی می‌خواست. ما به‌ویژه از او می‌خواستیم که روح ما را از بند رها کند، سعهٔ صدر و معنویتی لطیف‌تر و انسانی‌تر... به ما ببخشد. از او می‌خواستیم نه این که محراب را بشکند، بلکه وسیع‌تر کند، نه اینکه قدیسان را حذف کند، بلکه بر تعداد آنان بیفزاید و بازوان کلیسا را به روی «سقراط قدیس»، «آنتونن» های قدیس و به روی تو، ای «ویرژیل» قدیس، بگشاید».

«میشله» مورخی است رومانتیک که از «ظلمت قرون وسطایی» و «تاریک اندیشی دوران گوتیک» بیزار است. می‌بینیم که او برای رنسانس دو عنصر اساسی می‌شناسد: ۱ــ کشف دوران باستان با صورت‌های اصیلش. ۲ــ نهضت معنوی آزادسازی که عقیم مانده است.

«بنابه تعاریف سنتی، رنسانس نهضتی است تاریخی که بیداری اروپا را در زمانی معین و تحت‌تأثیراتی معین فراهم می‌کند. یعنی در اواخر قرن پانزدهم، به‌ویژه ادبیات اروپا، با بازیافتن آثار دوران باستان، از حالت رکود بیرون می‌آید، خود را از روحیهٔ قرون وسطی رها می‌کند، آزادی اندیشه، فردگرایی و ذوق زیبایی تجسمی و ادبی و آگاهی هنری را به عنوان وسیلهٔ ممتاز بیان اومانیستی بازمی‌آفریند».

«لئون تورانس»[1] نویسندهٔ دورهٔ «جهان‌نمای ادبیات» پس از ذکر آنچه در بالا گفته شد، عقاید مختلفی را که دربارهٔ قرون وسطی و رنسانس اظهار شده است به صورت فشرده‌ای در یک صفحه خلاصه می‌کند که آن را عیناً در زیر می‌آوریم:

«این طرح فریبنده است و به درد کتابهای درسی می‌خورد، زیرا یکی از سرفصل‌های تاریخ ما را روشن می‌سازد. اما برای این که حقیقت امر گفته شود، احتیاج به دقت‌های ظریف‌تری هست. مورخین فرهنگ جهانی اغلب این نکات ظریف را ذکر کرده‌اند، اما تاکنون موفق نشده‌اند ابهام‌هایی را که در این امر وجود دارد رفع کنند و مسأله همیشه برای‌شان مطرح است: قرون وسطی برای عده‌ای عصر ایمان است و دوران شکوفایی حیثیت انسانی در جامعهٔ کاتولیک بی‌رخنه، و برای عده‌ای دیگر عصر لگدمال شدن فرد است در جامعه‌ای توتالیتر و متعصب. همچنین رنسانس برای عده‌ای عصر اندیشهٔ آزاد است که فرد را از بند رها می‌کند و در نظر

1. Leon Toorens

عده‌ای دیگر اشتباه تاریخی بزرگی است که دنیای متحد را به ذرات پراکنده تقسیم می‌کند و موجود انسانی را که به‌صورت «فرد» درآمده است، در تحولی بی بازگشت درگیر می‌سازد که سرانجام به موجودی سازنده و مصرف کنندهٔ از خود بیگانه بدل می‌شود که در طول این مسیر روح خود را از دست داده است. برای عده‌ای رنسانس فکری و هنری موفقیتی بود، زیرا تولد دوبارهٔ اومانیسم فنون هنرهای تجسمی را تازه‌تر کرد و ادبیات ملت‌ها را در تماس با ارزش‌های باستانی و سنت‌های مردمی که در طول هزار سال تحول یافته بود شکوفا ساخت، اما برای عده‌ای دیگر رنسانس فکری و هنری نیمه‌شکستی بود، زیرا رشد آن در زمینه‌های دیگر، به‌ویژه در زمینهٔ سیاست و مذهب فجایعی به‌بار آورد ــ رفرم و ضد رفرم، تفتیش عقاید، جنگ‌های مذهبی، تمرکز قدرت‌های سیاسی و پیدایش تعصبات ملی ــ که آرامش نسل بشر را برهم زدند و آن روح گذشت و اغماض را که اومانیسم برای شکوفا شدنش احتیاج داشت به تدریج از میان بردند.

«در واقع رنسانس یک نهضت تاریخی نیست، بلکه یک دوران است که آغاز و انجام آن در مکان‌های مختلف فرق می‌کند و در اثنای آن در هرگوشه‌ای تحولاتی تاریخی روی می‌دهد که تا حدی به هم وابسته است، اما ناگهان این تحولات تحت‌تأثیر فنون و کشفیات جدید سرعت می‌گیرند و آهنگ زندگی بشر را عمیقاً تغییر می‌دهند.

یکی از مهم‌ترین این فنون همان‌طور که گفته شد صنعت چاپ است، و یکی دیگر که تأثیر عمومی‌تری دارد پیشرفت امکانات دریانوردی که به کشفیات تازهٔ جغرافیایی منجر می‌شود که خود این کشفیات باز هم تغییراتی در روش زندگی انسان به‌وجود می‌آورد و برداشتی را که بشر از فضای حیاتی خود دارد، زیرورو می‌کند. در این‌جا ما به آنچه علمای سیاست و اقتصاد و جامعه‌شناسی می‌گویند کاری نداریم، فقط به تأثیر آن در ادبیات اشاره می‌کنیم. شاعران قرون باستان و وسطی، از اعیان دنیایی بسیار محدود سخن می‌گفتند که فواصل آن با قدم انسان یا اسب اندازه گرفته می‌شد و از افقی احاطه شده بود که حد ممکن و بی‌نهایت شمرده می‌شد. ناگهان ــ زیرا این حادثه فقط در ظرف چند سال روی داد ــ دنیای انسان‌ها وسیع‌تر شد، اما در عین حال به ابعاد کره‌ای محدود گشت که به زودی سطح و حجم دقیق آن هم

حساب می‌شد. برخورد با این وضع تازه و غیرمنتظره، اندیشه‌ها و احساسات مختلف و متضادی را به‌وجود آورد که «ژان دولومو»[1] مورخ متخصص رنسانس آن را به اقیانوسی از تضادها تشبیه می‌کند و می‌افزاید: «همزیستی دشوار ارادهٔ قدرت و علمی که هنوز راه خود را پیدا نکرده بود، میل به زیبایی و اشتهای شرارت‌آمیز کراهت، آمیخته‌ای از سادگی و پیچیدگی، پاکی و شهوت، خیرخواهی و کینه...»

و نیز دوران رنسانس را در نوسان شدید میان نظام علمی و فلسفهٔ تعالی می‌بینیم و به هنگام ارجاع این دو طرز تفکر به بزرگان اندیشهٔ باستان نیز ساده‌انگاری خواهد بود که اگر مثلاً اولی را به ارسطو و دومی را به افلاطون نسبت دهیم. زیرا دانشمندان و متفکران متعدد در رویارویی با این فلسفه چنان برداشت‌های گوناگون دارند که شاید اختلاف نظر میان دو گروه پیرو ارسطو از اختلاف بین یک گروه افلاطونی با یک گروه ارسطویی بیشتر باشد. اندیشهٔ ارسطوییان ضدمسیحی پیرو «ابن‌رشد» هیچ رابطه‌ای با اندیشهٔ ارسطوییان تومیست یا «اسکوتیست»[2] ندارد. در عین حال در موارد بسیار، کوششی برای آشتی دادن این دو فیلسوف مشاهده می‌شود. نمونهٔ این طرز تفکر تابلو معروف «مکتب آتن» اثر «رافائل» است که در آن افلاطون را می‌بینیم که ارسطویی‌ترین اثر خود یعنی «تیمائوس» را به‌دست گرفته است و ارسطو، افلاطونی‌ترین اثر خود یعنی «اخلاق نیکوماخوس» را در دست دارد...

با این اوصاف اگر ما بخواهیم فقط مکتب کلاسیک را دنبالهٔ طبیعی اومانیسم و رنسانس بدانیم، سخت در اشتباهیم، زیرا عملاً همهٔ مکتب‌ها و جریان‌های فکری و بعد از قرن شانزدهم، به گونه‌ای ریشه در این روزگار پرتب و تاب دارند و شاید کم‌ترین تأثیر را از این جریان‌های فکری آشفته، همان مکتب کلاسیک گرفته باشد که چون در دوران استثنایی قدرت و تمرکز حکومت مطلقهٔ سلطنتی و ثروت و رفاه به میان آمده بود، به تبع وضع سیاسی موجود درجستجوی نظام و اطاعت از قوانین مدون بود و از این رو آن چهره‌ای از ارسطو را پیشوای خود قرار داد که همهٔ این قوانین را در کار ادبی به‌دست داده بود.

1. J. Delumeau

۲. طرفداران John Duns Scot عالم الهی و فیلسوف اسکاتلندی (۱۲۷۰ ــ ۱۳۰۸) فلسفهٔ او مبتنی بر تفوق ایمان و اراده بر عقل و استدلال است. اوقسمت هایی از فلسفهٔ ارسطو و توماس قدیس را نقد کرده است.

تقریباً از صد سال پیش، در تاریخ ادبیات اروپا، آن چهره سنتی کلاسیک که از آغاز تعریف روشن و مشخصی داشت، به کمک رومانتیسم، به تدریج از هم پاشیده است و مورخان ادبیات، به این نتیجه رسیده‌اند که دوران کلاسیک، دوران یکپارچه و با تعریف معینی نیست و دربار لوئی چهاردهم نمی‌تواند مرکز اساسی ادبیات این دوران باشد و نیمهٔ اول قرن هفدهم، کارش فقط آماده کردن زمینه برای نیمهٔ دوم قرن نبوده است، بلکه شمار زیادی از جریان های هنری و ادبی و نویسندگان و آثار متعددی وجود داشته است که می‌بایستی در طرح تاریخی تازه‌ای قرار بگیرند تا واقعیتی که بی انصافانه مسخ و ساده شده است با نور تازه‌ای روشن شود. این بازبینی جدید از تاریخ ادبیات ما را مجبور می‌کند که به مسئلهٔ «باروک» ادبی که هنوز هم در ادبیات غرب الهام‌بخش نوگرایان است بپردازیم تا بهتر بتوانیم بحثی تازه و امروزی را دربارهٔ مکتب های دیگر مطرح کنیم. این مطالعهٔ قبلی برای آشنایی با ادبیات کشورهای مختلف جهان ضرورت دارد. ما در این پژوهش، نخست برای اینکه تعریفی ساده و تاریخی از این جریان هنری و ادبی به دست داده باشیم، بحث کوتاهی را که «فرهنگ تاریخی، موضوعی و فنی ادبیات» چاپ لاروس فرانسه[1] به این کلمه اختصاص داده است نقل می‌کنیم و بعد برای ارائهٔ نمونه های سبک باروک در ادبیات و هنر، قسمت هائی از مقالهٔ مهم ژان روسه[2] محقق فرانسوی را که با مراجعه به پنجاه اثر نوشته است می‌آوریم.

باروک

Baroque

باروک چیست؟

باروک نه یک مکتب یا نهضت ادبی مشخص و معین است و نه از نظر تاریخی و جغرافیائی به زمان و مکان معینی محدود است. بلکه عنوانی است که از اواخر قرن نوزدهم، نوگرایان به یک رشته قالب‌های جمال شناختی در قرون گذشته که حالاتی خاص و غیرعادی داشته اند اطلاق کردند. این کلمه در رشته‌های مختلف هنری از معماری و مجسمه‌سازی گرفته تا نقاشی و ادبیات و موسیقی و سینما بکار می‌رود. کلمه در اصل در جواهرسازی به مروارید نامنظم و یا به سنگی که تراش نامنظم خورده باشد اطلاق می‌شد. **سن سیمون** Saint-Simon آن را به، «مؤسسه یا اقدامی خلاف آداب رایج» اطلاق می‌کرد. دائرةالمعارف مِتدُیک Méthodique در سال ۱۷۸۸ آن را «اِنواع غرایب» معنی کرده است تا اینکه **وُلفلین** Wolfflin در «اصول بنیادی تاریخ هنر» در سال ۱۹۱۵ آن را یک برداشت جمال‌شناختی کلی نامید که «نقطهٔ مقابل هنر کلاسیک مستقیم و محدود است.» به این ترتیب، باروک را به‌ویژه در ادبیات به‌صورت منفی تعریف می‌کنند و بطور خلاصه می‌گویند باروک آن چیزی است که کلاسیک نیست. مبهم، متظاهر و غیرعادی است. تئوری آن را نخستین بار **بالتاسار گراسیان** Baltasar Gracian نویسنده و فیلسوف اخلاق یسوعی (۱۶۰۱ ــ ۱۶۵۸) در اسپانیا بیان کرد. نمایندگان سبک باروک در ادبیات،

گونگورا Gongora کشیش و نویسندهٔ اسپانیائی (۱۵۶۱ـ۱۶۲۷)، ماریـنو Marino شاعر ایتالیائی (۱۵۶۹ـ۱۶۲۵) و نیز نویسندگان دیگری در آلمان و فرانسه و انگلیس بودند. شیوهٔ باروک گذشته از محیط بورژوازی، در میان محافل اشرافی و محیط مذهبی کلیسا و حتی در میان دهقانان هم کاربرد داشت، وحتی ظریف کاری های نویسندگانی که از این شیوه پیروی می‌کردند در برخوردهای ایدئولوژیک رفورم و ضد رفورم هم مؤثر بود. باروک در اشعار مربوط به تکوین عالم و متافیزیک، نمایشنامه های تراژدی ـ کمیک، اشعار روستائی و شبانی و بالاخره در شیوهٔ خاصی که مونتنی Montaigne در اثر بزرگ و معروف خود، تتبعات بکار برده کاربرد مؤثر داشته است. در اولین اشعار مالرب Malherbe نیز تأثیر آن مشهود است. باروک هنر تظاهر و تلألو است و بر پایهٔ نظام مقابله، شباهت و قرینه‌سازی بنا شده است. هنری است با ساختار بسیار قوی که در شعر و نثر آن، استعاره ها و کنایه ها همان نقشی را دارند که در معماریش قوس ها و مار پیچ ها و اشکال حلزونی، در ترکیب واحد ساختمانی. از استحکام اخلاقی و هنری تصنع در برابر طبیعت دفاع می‌کند. و با این ارزش گذاری به تظاهر و پدیدهٔ تفاخرِ عمومیت یافته، بیان ادبی را به‌صورت نمایش و ارائهٔ «آن روی ظواهر» درآورده است. روبرگارنیه R. Garnier شاعر توانای قرن شانزدهم و ژان روترو J. Rotrou نمایشنامه‌نویس برجستهٔ نیمه اول قرن هفدهم درنمایشنامه هایشان ابهام و پیچیدگی نقش و نقاب را ظاهر می‌سازند: هنر پیشه از خلال بازی در نقش دیگری، در واقع به سراغ خودش می‌رود. بازیگر و یا قهرمان نمایش باروک فقط قانون تناسخ را می‌شناسد. رفتن در لباس دیگری در واقع کشف حقیقت است. تئاتر قرن طلائی اسپانیا می‌گوید که اگر زندگی رویا است، سراب نیز آینه است. تظاهر و تفاخر مقدمه‌ای است بر ادراک خویشتن و زینت و لباس های آراسته وسیله‌ای است برای برافتادن نقاب از چهره در پایان کار. همانگونه که بحث دربارهٔ فصاحت مذهبی اثر «مارینو» در آغاز قرن هفدهم نشان می‌دهد. باروک با تردید در قطعیت و استقلال نشانه ها، آزادی حرکات، و آمادگی به

اینکه خود یک علم بلاغت کامل بسازد، درواقع نوعی ادبیات بی حد و مرز است. ادبیاتی که به خودش می‌پردازد. و جاذبه‌ای که ادبیات باروک روی شاعران و نویسندگان پیشرو عصر ما دارد، از همینجا ناشی است.»

اکنون برای اینکه نمونه هائی به دست داده شود، مقالهٔ ژان روسه را از تاریخ ادبیات جهان پلئیاد Pléiade در اینجا نقل می‌کنیم:

باروک در هنرهای تجسمی

برنینی Bernini پیکرتراش، معمار، نقاش و نمایشنامه‌نویس و شاعر ایتالیائی (۱۵۹۸ ــ ۱۶۸۰) شکل آبنما را به صورت شعلهٔ درهم پیچیده‌ای نقاشی می‌کند و فرشته‌هایش را درون یک مار پیچ می‌کشد. بورومینی Borromini معمار و طراح دیگر ایتالیائی (۱۵۹۹ ــ ۱۶۶۷) روی نمای ساختمان‌هایش انحنای امواج دریا را تعبیه می‌کند. در یک نقاشی مدادی کالو Callo طراح فرانسوی (۱۵۹۲ ــ ۱۶۳۵) یک گلدان به صورت فرفره‌ای درآمده است. نقش فون Faune رب‌النوع مزارع در تابلو پوژه Puget نقاش و معمار فرانسوی (۱۶۲۰ ــ ۱۶۹٤)، درختی است دور خود پیچیده. پیش از آنها در قرن شانزدهم وقتی که تینتورتو Tintoretto (۱۵۱۸ــ۱۵۹٤) به اعدام سنت کاترین با چرخ شکنجه می اندیشد، تغزل چرخ او را تسخیر می‌کند. چرخ ها تکثیر می‌شوند و درهم می‌روند، اسب سفیدی پرواز می‌کند، فرشته ای به زمین می افتد. همه چیز در تابلو می‌چرخد، همانگونه که در تابلو مسیح مصلوب او، روبانی از شانهٔ یک زن، موج‌زنان به هوا می‌رود و بر گرد تیرک صلیب می‌پیچد. چنان که فکر دائره برهمهٔ کارهای روبنس Rubens (۱۵۷۷ــ۱٦٤۰) نیز حاکم است.

آوردن مثال های متعدد دیگر نیز آسان است. اما در اینجا فقط منظور این است که بدانیم آثار تجسمی فراوان در طول دورانی که از آخرین ثلث قرن شانزدهم آغاز می‌شود و تا اواسط قرن هفدهم ادامه دارد رو به چه جهتی دارند. البته از ناحیه‌ای به ناحیهٔ دیگر و از کشوری به کشور دیگر پس و پیشی هائی در تاریخ وجود دارد و تفاوت هائی در سهم کشورها و نواحی در این جریان. اما این

فوران استثنائی اشکال باروک به ما اجازه می‌دهد که از یک «عصر باروک» حرف بزنیم. البته این حرف به این معنی نیست که بگوئیم همه چیز باروک بوده است ولاغیر. از جریان‌های مهم دیگری می‌توان سخن گفت که اصلاً با باروک رابطه‌ای نداشته‌اند، یا با آن مخالفت می‌کردند و یا با جنبه‌هائی از آن درمی‌آمیختند، یا آن را پشت سر می‌گذاشتند تا آنجا که انکارش کنند. همزمان با «تینتورتو»، کاراواجو Caravaggio نیز وجود دارد و همهٔ پیروان سبک او. و آنچه دربارهٔ ایتالیا گفته می‌شود، در باب فرانسه و کشورهای دیگر هم صادق است.

اگر هنرهای تجسمی چنین است آیا در باب ادبیات هم‌چنین وضعی حاکم است؟ قبل از هرچیز یک مسئله در این باره مطرح می‌شود و آن مقایسهٔ آثار هنرهای مختلف است. این مقایسه امکان ندارد مگر به کمک مضامین کلی یا نشانه‌های سبک که در مورد دو هنری که می‌خواهیم با هم مقایسه کنیم معتبر باشند. اما اگر تنها به کلیات بپردازیم این خطر وجود دارد که آثار را از مشخصات فردی شان عاری کنیم. پس به ضرورت باید خود آثار را با ساختار و مواد هرکدام و تحلیل متوازی مجموعه‌ها با هم مقایسه کنیم که این طبعاً کار بسیار مفصلی است و در حوصلهٔ این مقال نیست.

لذا با گردآوری ملاحظاتی دربارهٔ باروک تجسمی، و به عنوان نمونه، باروک معماری «برنینی» و «بورومینی» که نقطهٔ عزیمت اعتراض‌ناپذیری است، مشاهده می‌کنیم که آنها بر گرد دو مضمون مسلط منظم شده‌اند.

دو مضمون اصلی

قبلاً از حضور مصرانه و مداوم انحناها و قوس‌ها و انواع آنها: قوس وارونه، طوماری‌های سرستون، منحنی‌های حلزونی در معماری باروک سخن گفتیم که در نماهای متموج، خطوط متقاطع، سردرهائی که دارای خطوط شکسته و مدورند، سطوحی که با شیارها و حفره‌ها ناصاف شده‌اند، و همهٔ اینها ضربان و حیاتی به بنا می‌دهد که گوئی می‌خواهد از جای خود حرکت کند. برروی این

نماهای باد کرده و با چین و شکن های منظم، موجوداتی در تموجند که ساخت و تنظیم آنها به پیروی از همان طرح بناصورت گرفته است: دسته هائی از فرشتگان، قدیسینی که لباس هایشان مانند بادبان متموج است، انواع شخصیت ها در حال پرواز یا سقوط، و در حال از دست دادن تعادل شان برروی شیروانی ها یا طارمی های خمیده. و همهٔ اینها نمادهای حرکت و عدم توقف است.

خود تماشاگر نیز گوئی به حرکت دعوت شده است: معماری فقط وقتی مفهوم خود را پیدا می‌کند که تماشاگر از جای خود تکان بخورد و دور آن بگردد. درون یک کلیسای باروک نگاه هرگز در یک نقطه متوقف نمی‌ماند، انسان احساس می‌کند که دیوارها از هم می‌شکافند، فاصله می‌گیرند، در زیر آسمان مصنوعی گنبد تکان می‌خورند و تماشاگر مؤمن را دچار سرگیجه می‌سازند، تصویری از دنیای بی ثبات را به او عرضه می‌کنند که آئینه‌ای است از بی ثباتی خود او و آمادگی او برای استحاله.

یا دقیقتر بگوئیم در اینجا سخن از امحاء قالب هاست که ظاهراً ثباتی ندارند، در همدیگر فرو می‌روند و با هم درمی‌آمیزند و تغییرشکل می‌دهند، بطوری که سنگ و دیوار و بنا و همهٔ آن چیزهائی که به قصد ثبات و عدم تحرک ساخته می‌شوند در حالتی قرار گرفته اند که خود را انکار کنند و توده‌ای پرجنب و جوش به‌وجود بیاورند. دنیائی شکوفان و متغیر، دنیای تناسخ و استحاله.

پس به این ترتیب، اولین مشخصهٔ هنر باروک، حرکت و استحاله است. اکنون به مشخصهٔ دوم بپردازیم: هنر باروک در رابطهٔ بین دکور و ساختمان نسبت خاصی به‌وجود می‌آورد که به‌معکوس شدن روابط عادی و معمول منجر می‌شود: تزئینات بجای این که خود را با شرائط بنا تطبیق دهد، خود را از این قید آزاد می‌کند و بجای این که ارزش پیکر بنا را بالا ببرد، گوئی مستقلاً برای خودش زندگی می‌کند. به این اکتفاء نمی‌کند که مفصل بندی خاص بنا را از بیرون به نمایش بگذارد، بلکه خود فرمانروا می‌شود و به نیروی استقلال و تکثّر، بنا را به خدمت خود درمی‌آورد، چنان که گوئی بنا فقط به عنوان تکیه گاه تزئینات عمل می‌کند.

نتیجه: وفور، آراستگی، وهم. سرانجام، این تحول در معماری تئاتر نیز تأثیر خود را می‌گذارد: نوعی معماری که فقط دکور آن باقی می‌ماند و گوئی یگانه وظیفهٔ آن فقط جلوه گری است. و می‌دانیم که این دوران دوران غلبهٔ دکور است.

پس مشخصهٔ دوم عبارت است از تسلط دکور.

اکنون وقت آن است که این دو مشخصه را از قلمرو معماری و هنرهای تجسمی بیرون ببریم و در قلمرو ادبیات مطالعه کنیم:

حرکت

خودِ برنینی است که ما را دعوت می‌کند از معماری به انسان بپردازیم. وقتی که انسان را به‌صورت یک بنای باروک مطرح می‌کند می‌گوید: «انسان وقتی کاملاً شبیه خودش است که در حال حرکت است.»

پس از کلیساها و کاخ‌ها بیرون بیائیم و از شاعران بپرسیم. مارینیست‌های ایتالیائی یا پیروان مارینو، تصویرهای حرکت را به فراوانی می‌آورند: آب روان، طوفان، ابرها، حباب: «کمی برف بردار، گره‌ای کم‌دوام از آن بساز و در دستت نگهدار». گیسو خیزابی است زرین، ابری درخشان است، طوفانی طلائی است، دریائی در حال مدّ است که شانه کشتی آن است. توپی که می‌چرخد و می‌پرد و می‌جهد، پرنده‌ای است در حال فرار و قلبی است که با آن بازی می‌کنند. و انسان اسب مسابقه‌ای است که در پهنهٔ جهان رها شده، در زیر مهمیز خداوند که او را بسوی آسمان می‌راند. یا تیری است از کمان رها شده، ابری غلیظ، کف دریا، صاعقه، دود... پرندهٔ «مارینو» ذرهٔ طنین انداز است، آواز پَرنشان، صدای پرنده، نَفسِ پوشیده از پر، آواز بالدار. این نوع استعارهٔ مارینیست که در سراسر اروپای باروک دیده می‌شود، نوعی استعارهٔ صورت ظاهر و نیز نوعی استعارهٔ حرکت است...

به همین سؤال‌ها آلمانی‌ها با سماجتی بیشتر و به‌صورتی نمایشی‌تر پاسخ می‌دهند. گریفیوس Gryphius (۱۶۱۶ — ۱۶۶۴) می‌پرسد: باری، ما انسان‌ها چه هستیم؟ و پاسخ می‌دهد: حباب، شعلهٔ کم دوام، تئاتر، برفی که فوراً آب

می‌شود شمعی که خاموش می‌شود، رویا، طغیان رودخانه، دودی دربرابر باد. و در نوشته های دیگرش باز هم تشبیه های دیگری را اضافه می‌کند: یک پرنده، تیری که به هوا رها شود، سایه، حباب صابون و باز می‌گوید: ما باد و بخار و ابریم، طغیان آب و یخچه و شبنم و سایه ایم.

لحن و حالت، در آثار نویسندگان مختلف فرق می‌کند. آنچه در کار گریفیوس فریاد درد، و صدای وحشت است در آثار وکرلین Weckerlin (۱۵۸٤ــ۱٦۵۳) به مهربانی تا حدی لاقیدانه بدل می‌شود، اما تشبیه ها باز هم از چیزهائی گرفته شده است که در حرکتند، پرواز می‌کنند، بخار می‌شوند، فرّارند و از میان می‌روند. می‌گوید:

تو که جوان مُردی، زندگانیت، مانند ستارهٔ سحری بود، مانند شبنمی، آهی، و مِهی در زیر اشعهٔ آفتاب بود، رگبار و گرد و خاک بود. برف بهاری، گُل، رنگین کمان، شاخهٔ باریک در طوفان، صاعقه، پرتو، طنین صدا، رویا، پروازپرنده، سایه، ودودی در باد بود.»

در اینجا نیز همهٔ این تشبیه ها را با هم در یک شعر می‌بینیم. استعاره‌های متعدد برای بیان واقعیت متحرکی است که شکل ناپایدار آن در زیر نگاه ما تغییر می‌کند و از میان می‌رود. شاعر باروک تصور می‌کند که برای درک وجود فقط باید به تصویرهای فوری سریع و متعدد متوسل شد. روشی که «برنینی» برای ساختن مجسمهٔ لوئی چهارده در پیش گرفت مایهٔ حیرت فرانسوی ها شد. پادشاه حاضر نبود که مدل قرار بگیرد. هنرمند طرح های سریع از او نقاشی می‌کرد و در هر طرحی یکی از خطوط گذرا و فرّار چهره و اندام او را می‌گرفت و نقش می‌کرد.

نمادی که همهٔ نمادهای دیگر را در خود خلاصه می‌کند، توپ یا حباب است، زیرا نشانهٔ حرکت، پرواز، فرار، بی ثباتی، شفافیت و کم دوامی و در عین حال مدور بودن است. سوفونیسبه Sophonisbe ملکهٔ نومیدیا Numidia که پس از پیروزی رومیان برای اینکه او را تسلیم اسکیپیون افریقائی (Scipion) نکنند با زهری که شوهرش برای او فرستاده بود خودکشی کرد، برای شاعران باروک، توپی است در دست خدایان بازیگر

هوفمانسوالدو Hofmannswaldau در شعری که شِکوهٔ یک روح تیره روز است می‌گوید: **من بازیچهٔ ستارگان هستم... نی باریکی که وحشت می لرزاندش...**

برجسته‌ترین نمایندهٔ شیوهٔ باروک در ادبیات انگلیس **ریچارد کراشو Richard Crashaw (۱۶۱۲ ــ ۱۶٤۹) است که مضمون حرکت و فنا** را به‌صورت وسیعتری در آثارش آورده است. کراشو در یک شعر عجیب لا تینی به تفصیل دربارهٔ حباب صابون خیالبافی می‌کنند. البته ما تعبیر «اوموبوللا» Homo Bulla یا «انسانِ حباب» را در آثار اراسم Erasme هم دیده‌ایم اما آنچه او گفته است تمثیل خشک و ساده‌ای است از حبابی برروی آب که از اندیشه‌های باستانی گرفته است، ولی حبابِ کراشو پرواز می‌کند و در هوا می‌چرخد، یک آتشبازی است درپشت شیشه، جواهرات گوناگون و درخشان است، در زیر نگاه ما می‌چرخد و تغییر شکل می‌دهد و به‌صورت فوران بخار، رقص رنگارنگ، رنگین کمانِ چرخان، گلباران، شط شیر آغشته به ارغوان، مرزع طلائی در آبی دریا، انعکاس برف روی گل‌های سرخ، انعکاس گل‌های سرخ روی برف، چرخ ستاره‌ها و کُرهٔ اوهام درمی‌آید. ابیاتی از این شعر غریب را در قسمت نمونه‌های آثار باروک آورده‌ایم.

مونتنی

خاطرهٔ مونتنی Montaigne (۱۵۳۳ــ۱۵۹۲) را فراموش نکنیم. از همان آغاز عصر باروک، یعنی نیمهٔ دوم قرن شانزدهم، هیچ کسی مانند او احساس بی‌ثباتی و بی‌قراری انسان را، و آن جنبه‌های ناشناخته و فرّاری را که در او هست، دوگانه ومتلوّن بودن حالات او را بیان نکرده است. اوست که می‌گوید انسان از «نسج رویاهایمان» ساخته شده است. پیش از گریفیوس و شاعران دیگر باروک، مونتنی گفته است که: **ما همه جا بادیم. یا انسان پَرکاه است و دنیا باد.** و پیش از همهٔ آن شعرهای باروک که مضمون‌شان چیزهای گذرا و فانی و فرّار است و در مجموعهٔ اشعار آن دوران دیده می‌شود، اغلب این مضامین را در تتبعات مونتنی می‌توان دید.

پروتئوس و سیرسه

وقتی که گراسیان انسان را موجودی می‌شمارد پیوسته متغیر که هرگز شبیه خودش نیست، بلکه جانوری افسانه ای است با تن و دست و پای بی تناسب، خواه ناخواه قدم درجا پای مونتنی می‌گذارد و یا از ارغنون‌های غریب پاسکال، از موجود مرکب از پَر و باد شاعران بی ثباتی، از مرد صد چهرهٔ «تراژی ـــ کمدی» ها، از زنان دو چهرهٔ بالهٔ درباری، و بالاخره از دو نمادی استفاده می‌کند که بیشتر شاعران باروک در آثارشان آورده اند. این دو نماد، دو شخصیت اسطوره ای یونان قدیم، پروتئوس Proteus و سیرسه (یا کیرکه Circé)، نمونه های تناسخ و تغییر چهرهٔ خویش یا دیگرانند.

پروتئوس، رب النوع یونانی، یکی از «پیران دریا» و فرزند پوسئیدون Poseidon و فنیکه Phenice یا به نوشتهٔ بعضی از نویسندگان فرزند اقیانوس و تتوس Tethys است. گلّهٔ غول های دریائی پدرش را نگهبانی می‌کند. قدرت تغییر قیافه دارد و به هرصورتی که بخواهد درمی‌آید، از جمله به صورت آب یا آتش.

و اما سیرسه Circé زنِ جادوگر افسانهٔ هومری و دختر هلیوس Helios یا خورشید است. در اودیسه می خوانیم که اولیس وقتی قدم درجزیرهٔ وی می‌گذارد می‌بیند که سیرسه همراهان او را که قبلاً به جزیره رسیده اند با جادو مسخ کرده و به صورت خوک درآورده است. اولیس جادوی او را باطل می‌کند و مجبورش می‌کند که همراهانش را دوباره به صورت انسانی برگرداند. از عشق اولیس و سیرسه فرزندی به نام تله گونه Telegone به دنیا می آید.

قدرت تغییر چهره که در این دو موجود اسطوره ای وجود دارد ابزاری است در دست شاعران و نویسندگان باروک که به خیالبافی شان میدان بدهند و در تجسم این تغییر چهره ها بسیار از آنچه در اسطورهٔ یونانی وجود دارد فراتر بروند.

گراسیان در اثر معروف خود ال کریتیکون el Criticon یا «مرد انتقادگر» وقتی که می‌خواهد چهرهٔ واقعی دنیا را به وحشیِ جوان نشان بدهد، به

پروتئوس متوسل می‌شود. سطوری از کتاب او را با هم بخوانیم.

... غول دیگری بر آنها ظاهر شد. آنان تعجب نکردند. عادت کرده بودند باور کنند که در این دنیا چیزی جز غول‌ها و دیوان وجود ندارد. کالسکه‌ای را دیدند که به سوی آنها می‌آمد. دو مار آنرا می‌کشیدند و روباهی کالسکه‌رانش بود... در درون کالسکه یک غول عظیم بود و یا در واقع، چند غول که درهم آمیخته و یکی شده بودند، به‌طوری که این غول گاهی سفید می‌شد و گاهی سیاه، لحظه‌ای جوان و لحظه‌ای پیر، گاهی کوچک و گاهی بزرگ، گاهی مرد و گاهی زن، گاهی انسان و گاهی حیوان. خلاصه چنان به صورت‌های گوناگون درمی‌آمد که کریتولو Critolo گمان کرد که آن غول همان پروتئوس معروف است.

در آثار باروک، پروتئوس با سیرسه الههٔ تناسخ دست به دست هم می‌دهند. پروتئوس آنچه را که سیرسه در مورد دیگران انجام می‌دهد با خودش می‌کند. او سیرسهٔ خودش است، همانطور که سیرسه سراسر دنیا را به صورت پروتئوس عظیمی درمی‌آورد و همه این مسخ‌ها با هم، اسطورهٔ باروک را به‌وجود می‌آورند.

عملاً سیرسه در همه جا حضور دارد، روی صحنه‌ها و در جشن‌های اروپا. از بالهٔ ملکه در سال ۱۵۸۱ تا اولین باله‌های ایساک دو بنسراد Isaac de Benserade شاعر و نمایشنامه‌نویس دربارهای لوئی سیزدهم و لوئی چهاردهم. سیرسه یا جایگزینان او یعنی آلکینه Alcine، مدهآ Medea، کالیپسو Calipso، آرمید Armide، ایسمنه Ismene، اورفئوس Orpheus، جادوگران و طلسم کنندگان از همه جا سردرمی‌آورند تا این دنیای بی ثبات را طبق هوس‌هایشان به اشکال مختلف دربیاورند.

برای اینکه گزارشی از این مراسم به‌دست داده شود، صفحه‌ای از کتاب باله‌ها نوشتهٔ منستریه Menestrier را در اینجا می آوریم:

در سال ۱۶۲۷ دوک دوساووا Duc de Savoie، درمراسم پایان کارناوال، درخلال مجلس رقصی که برای زنان دربار ترتیب داده بود، باله‌ای را با

عنوان «رانده شدن سیرسه از قلمروش» وارد کرد. نخست سیرسه وارد مجلس شد و یک آواز ایتالیائی خواند، سپس ندیمه هایش وارد شدند و ضمن رقص با چوب هائی که در دست داشتند، جادوها و افسون های گوناگون کردند. پس از این جادوها، دوازده سنگ به میان مجلس آمدند که رقص های مختلف کردند و سپس به صورت غریبی برسرهم سوار شدند که تپه ای به وجود آوردند. آنگاه جاهای مختلف تپه شکافته شد و سگ ها، گربه ها، پلنگ ها و شیرها و گرازها و گرگ هائی از آن بیرون آمدند و عوعوها و زوزه ها و غرش ها و صداهای مختلف خود را با صدای آلات موسیقی درآمیختند و غریب ترین کنسرتی را که از عوعوی سگان و مومموی گربه ها و زوزهٔ گرگان به وجود آمده بود اجراء کردند. پس از این موسیقی عجیب و غریب، زنی از سقف پائین آمد و تمام تپه را پوشاند. بلافاصله جادو زایل شد و دوازده سنگ به دوازده جوان تبدیل شدند، یعنی به صورت طبیعی خودشان برگشتند و باله با رقص دسته جمعی زیبائی پایان گرفت.

سنگ ها می رقصند، کوه ها از هم می شکافند و کشتی نوح از آنها درمی آید، ابرها در آسمان حرکت می کنند. سنگ ها به چهرهٔ انسان درمی آیند. دنیای مسخ و تناسخ است که یکی از مشخصات هنر باروک شمرده می شود. بی ثباتی اشکالی که از هم می پاشند، تغییر می کنند و به صورت همدیگر درمی آیند. و همین خاصیت، معاصران این سبک را شیفته می کند. فرانسیون Francion قهرمان رمان دوازده جلدی شارل سورل Ch. Sorel (۱۶۰۰ ــ ۱۶۷۴) که شامل صحنه های مضحکی از زندگی جامعه در دوران لوئی سیزدهم است به هنگام خروج از یک نمایش باله در کاخ پتی بوربون Petit – Bourbon خیال می کنند که چشم هایش عوضی دیده است. می گوید: سنگ ها را دیدم که راه می رفتند. آسمان را دیدم که با همه ستارگانش در سالن ظاهر شد و ارابه هائی دیدم که در هوا راه می رفتند. و فکر می کردم که خود آرگاند Argande افسونگر اینها را به دنیا آورده است.

آرگاند یا سیرسه یا جادوگران دیگر، فقط در بالهٔ دربار نیست که ظاهر می شوند، بلکه نخست در نمایش های روستائی و در شهرها، در جاهای مختلف

پراکنده بودند. در دوران لوئی چهاردهم اپرا عملاً نمایش های باروک را به سوی خود جلب کرد. در اپرا هم، همان دنیای جادوگران و همان مسخ ها تحت نام های مختلف به صحنه می‌آمد: بطوری که در تعدادی از آثار کورنی Corneille (۱۶۰۶ــ۱۶۸۴)، از قبیل مده‌آ، آرزوی مضحک و پشم زرین نیز همین افسونگری ها را مشاهده می‌کنیم. ضمناً نمایش های «ماسک» در انگلستان، قسمتی از نمایشنامه های «کمدیا» در اسپانیا (از قبیل جادوگرمعتبر و زندگی رویا است) نمایشنامه های یسوعی آوانچینی Avancini در وین و آثار بیدرمان Biedermann در مونیخ، سهمی از این جریان باروک را نشان می‌دهند. جشن های ایتالیائی و یا اپراها بزودی سراسر اروپا را فرامی‌گیرد.

اما به این هم اکتفاء نمی‌شود. فقط در صحنه ها و سالن ها نیست که سنگ ها راه می‌روند. تئاتر را می‌بینیم که از سالن های تئاتر خارج شده است و مردم خودشان و برای خودشان تئاتربازی می‌کنند. و گوئی آن استعارهٔ قدیمی را که در آن روزگار سخت رایج بود همه باور کرده اند و قبول دارند که «دنیا یک تئاتر است.» وقتی که دختر بزرگ پادشاه اطریش با شارل امانوئل اول پادشاه ساووا ازدواج می‌کند، او را دعوت می‌کنند که درمونکالیری Moncalieri سوار کشتی می شود. تخته سنگ های ساحلی و یک جزیرهٔ کوچک آکنده از رب‌النوع های رودخانه به استقبال او می‌آیند و بعد کشتی او را با ساز و آواز همراهی می‌کنند. کمی دورتر به جزیرهٔ پردرختی می‌رسند، از کشتی پیاده می‌شوند و قدم در جزیره می‌گذارند. از غاری که چشمه های آب از آن جاری است صدای ساز و آواز طنین افکن است. ناگهان صخره ها و تخته‌سنگ هائی که در دو طرفِ این جزیره قرار داشتند به جنبش درمی‌آیند و به آدم هائی با لباس ملوانی بدل می‌شوند که همه پارو در دست دارند. آنها شروع به پارو زدن می‌کنند و جزیره به حرکت درمی‌آید... و بدینسان، بی آنکه اثری از خود سیرسه در میان باشد، جشن به تبعیت از او و با روشهای مسخ و تناسخ او ادامه می‌یابد.

از آنجا که سیرسه بدون هیچ مضایقه ای همهٔ هنرهای خود را به کار می‌گیرد، بالهٔ دربار لوئی سیزدهم است که در آن فانتزی و مضحکه به حدی

می‌رسد که در کارناوال ها امکان رسیدن به آن حد وجود ندارد. الههٔ افسونگر گوئی تمام نیروی خود را به کار می‌گیرد که حقیقت را وارونه کند و زیر نقاب ببرد و چندگانه کند و بالاخره موجودات تازه‌ای بسازد که به دوام آنها هم هیچ اطمینانی نیست:

مثلاً غولی در روی صحنه، ستاره‌شناسان و نقاشان و طراحان متعدد می‌زاید. شب مثل مرغی تخم می‌گذارد و از آن تخم ها یکی پس از دیگری، جغدها و شیاطین و ساززن‌ها و بخاری پاک کن ها و دیوها و مرگ موش‌فروش ها بیرون می‌آیند. پس از ورود انسان های دو چهره که یک چهرهٔ زنانه و یک چهرهٔ مردانه دارد، نوبت به صحنه آمدن هوفنارک ها Hofnarques و هوکریکان ها Hocricanes می رسد. هوکریکان ها شبیه مخروطهای معکوس هستند که روی نُک شان راه می‌روند. هوفنارک ها که نیمهٔ دیگر هوکریکان ها شمرده می‌شوند به توپ های عظیم رگبی شباهت دارند که بادشان کرده‌اند و شلوارهای بادکرده‌ای به تن دارند که تا گردن‌شان می‌رسد. و برج های بزرگ وا می‌شوند و پریان نگهبان چشمه ها و رودخانه ها از آنها بیرون می‌ریزند. جنگل یا کاخی ناگهان ناپدید می‌شود. بالهٔ **زنان دوچهره**، آدم های غول‌پیکری را نشان می‌دهد که از وسط دو نیمه شده‌اند، یا سرهایشان توی شکم‌شان است. ویولونیست هائی که روبه تماشاگران دارند، اما ویولون را در پشت سرشان می‌زنند. بالاخره زنان دو چهره که یک چهرهٔ جوان در جلو و یک چهرهٔ پیر در پشت سر دارند. در بالهٔ **تناسخ‌ها**، فیلسوف به جیب بر تبدیل می‌شود و جیب بر به فیلسوف، ستاره‌شناس کلاهبردار می‌شود و جادوگر، انفیه کش. خلاصه عنوان یک بالهٔ دیگر را می‌توان شامل حال تمام این باله ها دانست و آن «دنیای واژگونه» است.

تمام این چهره‌های دوگانه، همهٔ این نقابدارها و متلاشی شونده‌ها، این موجودات افسانه ای که غول می‌زایند، همهٔ این چهره‌ها نشانه های هذیان‌آلود دنیائی هستند در حال تحول، ناپایدار و نامطمئن از هویت خود و پیوسته آمادهٔ واژگون شدن.

مرد صد چهره

عجایب و غرایبی را که باله به صورت مضحکه نمایش می‌داد، تئاتر با لحن دیگری تکرار می‌کنند. بوسکال Bouscal از قول سروانتس می‌گوید: **همهٔ چهره‌ها ساختگی است.** دیگری می‌گوید: **من نمی‌دانم که هستم!...** و بالاخره سومی می‌گوید: **من در خودم شک دارم.** به این ترتیب می‌بینیم که «منِ» باروک متغیر و جاری است.

قصه و تئاتر شبانی و روستائی (Pastorale) نخست به صورت رویای پاکی و معصومیت ابتدائی ظاهر می‌شود: عشق بی پیرایه در دامن طبیعت. اما باروک از دامن این معصومیت هم دست برنمی‌دارد و به قول معروف، از دربرانی از پنجره برمی‌گردد. در تئاتر شبانی سخن از طردِ حیله و تصنع بود، اما باروک می‌گوید که بیائید حیله و تصنع را با حیله و تصنع بیشتر جواب بدهیم. از این تمهیدها در قهرمان زن و مرد به‌وجود می‌آید که هردو، دست «دون‌ژوان» را از پشت بسته‌اند. این دو قهرمان، کوریسکا Corisca و هیلاس Hylas هستند.

کوریسکا، زنِ قهرمان داستان چوپان وفادار اثر گوارینی Goarini شاعر و نویسندهٔ ایتالیائی (۱۵۳۸ــ۱۶۱۲) گذشته از قلب و چهره‌اش، حتی طرز سخن گفتن، خندیدن و نگاه کردنش را هم عوض کرده است، موهایش هم موهای دیگری است. او در نبرد با مردان، زن کم حرف و درنده‌ای است. معتقد است که: «عشق و وفاداری، حیله‌ای است که مردان برای استفادهٔ خودشان ابداع کرده‌اند. درنتیجه باید آنها را گول زد، به جان هم انداخت و بعد دور انداخت. ازاین رودیگر نه از طبیعت اثری باقی می‌ماند و نه از عشقِ پاک و بی آلایش. و جای آن‌را مکر و حیله و کینه و نادرستی می‌گیرد.

هیلاس نیز که نمونهٔ مردانهٔ این تصنع و دغلکاری است و به «مردِ صد چهره» مشهور است از قهرمانان داستان شبانی آستره Astrée اثر اونوره دورفه Honore D' Urfé (۱۵۶۷ ــ ۱۶۲۵)، و در واقع وسیله‌ای است برای وارد کردن حوادث محیرالعقول و ایجاد موانع بر سر راه عشق پاک قهرمانان اصلی

کتاب. ماجراهای مختلف این کتاب نیز برای نمایشنامه های متعدد اقتباس شده است. «دیان» یکی از شخصیت های کتاب آستره در حالی که کنار رودخانه نشسته و چشم به آب دوخته است می‌گوید: «**همه چیز عوض می‌شود و باز هم عوض می‌شود.**» همانطور که آب رودخانه در جریان و در تغییر است هر چیز دیگری، حتی خود دیان هم تغییر می‌کند. در داستان و تئاتر باروک بین حرکت و تغییر مداوم و ماسک، رابطه تنگاتنگی وجود دارد.

پس از داستان‌ها و نمایشنامه‌های شبانی، نوبت نمایشنامه های «تراژی ـ کمیک» Tragi-Comique است که آن هم درواقع تئاتر حرکت و تغییر وضع است و به ویژه تئاتر تغییرچهره و تغییر لباس کسانی که آنچه نشان می‌دهند نیستند. دوران باروک بر دور یک محور حرکت می‌کند و آن رابطهٔ ظاهر و باطن است.

گذشته از هیلاسِ صدچهره، قهرمانان دیگر هم در آثار نویسندگان بزرگ این دوران، درواقع نمونه ای از تأثیر تئاتر باروک براین بزرگان است. از آن جمله است آلیدور Alidor، فیلیس Phylis و دورانتِ دروغگو (Dorante) در آثار **کورنی** Corneille، ارباب‌ها یا نوکرهای بدلی در آثار **شکسپیر**، و بالاخره تیموکراتِ Timocrate مشهور که هم خودش و هم دشمنش است. خلاصه گروهی ازنقابداران و چندچهره‌ها و جادوگران و متخصصان حقه‌بازی که از قدرت تغییر قیافه و تناسخ برخوردارند.

این نقابداران و جادوگران در نیمهٔ اول قرن هفدهم مایهٔ سرگرمی تماشاگرانِ تئاتر هستند. سپس نوبت **مولیر** می‌رسد که در **تارتوف** Tartuffe و **دون ژوان**، نقابدار را در معرض نفرت تماشاگر قرار می دهد و در **آلسست**، Alceste دشمن نقابداران و متظاهران را چهرهٔ محبوب تماشاگران می‌سازد. تحولی روی داده است که آینده نشان خواهد داد. اما پیش از آن باید به مسئلهٔ تزئینات ظواهر اشاره کنیم.

دکور

درمیان باله های تمثیلی بنا به گفتهٔ **منستریه** Menestrier هیچکدام جالبتر از باله ای نبود که در سال ۱۶۳٤ به مناسبت سالگرد تولد کاردینال ساووا اجرا شد. موضوع این باله عبارت بود از «حقیقت، دشمن ظواهر». باله با آوازهای ساختگی و دروغینِ دو گروه آغاز می‌شد که درقالب خروس ها و جوجه ها ظاهر می‌شدند که دیالوگی را به دو زبان ایتالیائی و فرانسه با آواز می‌خواندند. نخست جوجه ها به ایتالیائی می‌خواندند و سپس خروس ها به فرانسه جواب می‌دادند. منستریه می‌نویسد: **وقتی که پرده باز می‌شد، صورت ظاهر، با بالها ویک دُمِ بزرگ طاووس ظاهر می‌شد که آئینه های متعددی به آن وصل بود و درحال تخم گذاشتن بود. از این تخم ها دروغ های مضر وآسیب رسان، دروغ های مطبوع و شیطنت‌آمیز، و دروغ های ظنزآلود وفکاهی، و لطیفه ها بیرون می‌آمدند.**

این باله درواقع برای گرفتن نتیجهٔ اخلاقی تنظیم شده بود. اما نکته ای که در آن جلب نظر می‌کرد نمادِ مهم پر طاووس مزین به آئینه ها بود که حاکی از تظاهر است و این تظاهر و دکور، درواقع همانطور که قبلاً گفتیم، دومین مشخصهٔ هنر باروک است.

طاووس

در این مورد هم، باید مسئله را از قلمرو معماری و هنرهای تجسمی به قلمرو ادبیات منتقل کنیم. آیا در این قلمرو نیز می‌توانیم آن ارتباط بین ساختمان و دکور را پیدا کنیم که دکور به صورت عامل اصلی درمی‌آید و ساختمان فقط پایه و تکیه گاهی است برای دکور و تزئینات؟ پیش از این و در مورد اولین مشخصهٔ هنر باروک به سراغ شاعران و نمایشنامه نویسان رفتیم. اکنون دراین برنامه به سراغ اخلاقیون آن روزگار و نظریه پردازان شرائط انسانی می‌رویم.

باری، آنان انسان را مانند یک کلیسای باروک بنا می‌کنند: مزایای ظاهر بر مزایای درون ترجیح داده می‌شود. همهٔ انواع تغییرقیافه و تظاهرات

اخلاقی توجیه و تشویق شده است. جلوه کردن همیشه بر بودن پیروز می‌شود زیرا بودن را تکیه گاه و بهانه برای جلوه کردن می‌شمارند.

قبل از همه گراسیان در دوران خودش، با تمثیل «طاووس» نمونه‌ای به دست می‌دهد. مسئلهٔ مورد بحث در این تمثیل از این قرار است: آیا باید طاووس را، همانطور که حاسدانش، زاغ و زغن می‌خواهند، نگذاریم که زیبائی هایش را نمایش بدهد؟ به عبارت دیگر، آیا صورت ظاهر در برابر واقعیت خطاکار است؟

پاسخ طاووس و وکیل او «روباه»، یا بهتر بگوئیم سخنگوی گراسیان، چنین است: **واقعیت بدون صورت ظاهر به چه درد می‌خورد؟ بزرگترین دانش‌ها، در هنر ظاهر شدن است... کمی تظاهر، بهتر از کلّی واقعیّتِ پنهان است... تجلّی، هستی دیگری به هرچیز می‌دهد.**

در نمایشنامه دلیل قانع کننده تلقی می‌شود. طاووس تبرئه می‌شود و ادعای زاغ را رد می‌کند. به طاووس اجازه داده می‌شود که چتر بزند و بخرامد. در حکمی که داده شده است چنین گفته‌اند: **خشونت بیهوده‌ای است که زیبائی را به طاووس ارزانی دارند و از نمایش آن جلوگیری کنند. خداوند، خود وسیلهٔ نمایش زیبائی را فراهم آورده است زیرا روشنائی را و به دنبال آن درخشش را خلق کرده است.** این نتیجهٔ تمثیل طاووس است که گراسیان نام آن را «انسان و تظاهر» گذاشته است...

البته تظاهر می‌تواند پیوسته پاک و بی غش نباشد و با کمی تغییر به سوی خودفروشی و تکبر متمایل شود. تکبر، نمائی است در برابر خلأ، و دکوری است برای هیچ و پوچ. زیرا تظاهر باید عبارت از عرضهٔ واقعیت باشد و از تصنع دوری کند. تظاهر بیش از حد بیزار می‌کند. لافزنی خسته می‌کند. فضل و کمال باید نادر و کمیاب باشد و گاهی باید آن را پنهان کرد

به این ترتیب، تظاهر در عین حال با کتمان قرین می‌شود که در نظر گراسیان یکی دیگر از فضائل بزرگ است. نفوذناپذیر ساختن خویشتن، مخفی داشتن راز دل خود، و درواقع نوعی پنهانکاری یکی دیگر از شرائط شایستگی برای انسان است. درواقع آداب دانی در نظر او نوعی استراتژی است، زیرا زندگی انسان

درواقع نبرد با انسان است. نبردی با نقاب. باید نقاب برصورت گذاشت و در زیر نقاب بازی کرد تا نقاب طرف مقابل از چهره اش بیفتد. آدم ماهر «هرگز آن کاری را نمی‌کند که ظاهراً خود را به آن علاقمند نشان می‌دهد.» اولین وظیفهٔ او دوروئی است. **دانشی که بیش از همه کاربرد دارد دانش کتمان است.**» ، هنر ظریف گاهی **حتی با استفاده از حقیقت برای گول زدن، پنهان کاری را ظریفتر می‌کند.** همهٔ این اندرزها از کتاب **پیشگوی کامل** اثر **گراسیان** گرفته شده است. ملاحظه می‌شود که هنر او از نوعی اخلاق «تزیینی» تشکیل شده است.

تورکاتوآچتو Torquato Acetto که یکی از معاصران ایتالیائی گراسیان است در سال ۱۶۴۱ رساله ای کامل در مدح پنهان کاری با عنوان: **در شرافت کتمان** در ناپل انتشار داد. با تعریف واژگونه های معادل آنچه در گراسیان دیده ایم، کتمان برای آچتو بجای اینکه عیبی باشد، فضیلتی است، حتی فضیلتی «**شریف و مفید**» و نیز خوشایند. جوهر و لذت همهٔ فضایل دیگر، همانگونه که «تظاهر» برای گراسیان بود.

اگر کتمان در نظر آچتو فضیلتی است از آنروست که وی در آن نوعی هنر **نقاب** می‌بیند. نقابی که «پنهانکار خوب آنرا چنان بکار می‌برد که هیچکس به وجودش پی نبرد.» یعنی «نقابی نقابدار». بهتر بگوئیم این هنر «کوششی است برای ندیدن چیزها آنچنان که هستند. تظاهر به آنچه نیست و مخفی کردن آنچه هست.» درواقع تظاهر، جنبهٔ مثبت آن فضیلتی است که منفی آن کتمان است و آنها دو روی یک فضیلت هستند. آچتو به کاربرد این نظریهٔ خود عمومیت می‌دهد و همه چیز را در زیر نقاب می‌بیند. می‌گوید در مورد چهره ای که همهٔ زیبائی زمینی را دارد، باید گفت: «جسدی است که در زیر جاذبهٔ سن و سال پنهان شده است.» و از این قبیل...

کتمان که اینسان تعریف شده درعین حال با کمال مطلوب تسلط بر خویشتن همراه است و با **خودسازی** که همهٔ تئوریسین های شرافت در قرن هفدهم بسوی آن تمایل دارند. کتمان هم روشی است برای خودشناسی. اما تعبیر خاصی دارد: شخص پنهانکار، معماری است که معماری برای او در درجهٔ اول

«دکور» است. نشان دادن خویشتن به صورتی که نیست.

قبلاً از قیاس بین تظاهر و کتمان حرف زده‌ایم. و اینک قیاسی دیگر: کتمان هم، پیکری ناپایدار است. همانطور که تظاهر می‌توانست به تفاخر منجر شود، کتمان هم ممکن است به سالوس و ریا کشیده شود. انسانی که خود را می‌سازد در معرض این خطر است که کار را برعکس کند. فضیلت کتمان روی یک سکه است که پشت آن ریاکاری است. (آدم ریاکار یکی از تیپ هائی است که در این عصر وارد ادبیات شده است.)

آیا در این بحث اساسی دربارهٔ بودن و چهره نمودن، موقعیت فرانسه چیست؟ بحث دربارهٔ شناخت انسان درگیر است و نویسندگان و فلاسفه‌ای مانند **پاسکال** و **لاروشفوکو** انسان را موجودی متظاهر می‌دانند... چگونه می‌توان دیگری را شناخت؟ یکی از شخصیت‌های **مکالمات** اثر، **مادموازل دواسکودری** Mlle de Scudéry (۱۶۰۷—۱۷۰۱) دنبال وسیله‌ای می‌گردد تا انسان را از **آنچه هست** و **آنچه نشان می‌دهد** تشخیص دهد و می‌گوید: انسان در مورد کسانی که می‌شناسد **می‌تواند ببیند که چه کار می‌کنند. می‌تواند داستان زندگی‌شان را بگوید، اما هرگز نمی‌تواند از داستان درون آنها آگاه شود.** انسان حتی درون خودش را هم نمی‌شناسد. هرکسی برای خودش هم شخصیت نقابداری است در صحنهٔ تئاتر **از خود فرار می‌کند، به خود وعده می‌دهد و چهره عوض می‌کند... انسان خود را آنگونه که می‌خواهد باشد نشان می‌دهد.**

مادموازل دواسکودری از کسانی است که در جهت گراسیان و آچتو بسیار پیشرفت می‌کند، اما در نیمه راه متوقف می‌شود. وقتی که یکی از شخصیت‌های او در این باره مبالغه می‌کند و می‌خواهد پنهانکاری را به عنوان رفتاری درخشان نشان دهد شخصیت‌های دیگر اعتراض می‌کنند و بحث درمی‌گیرد.

اما روش‌های تظاهر متفاوت است و نظریه‌پردازان دیگر باروک تئوری‌های تازه‌تری عنوان کرده‌اند. **مِره** Méré نویسنده و معلم اخلاق فرانسوی (۱۶۰۷ — ۱۶۸٤) که از دوستان نزدیک پاسکال بوده است در **مکالمات** که به سال ۱۶٦۹ منتشر ساخت چهرهٔ انسان شریف را در روابط اجتماعی تصویر کرده

است. او از «انسان شریف» خودش قبل از هر چیزی دو مشخصهٔ مهم می‌خواهد **انعطاف پذیری و طبیعی بودن.** این دو مشخصه پایه و اساس جلب توجه در جامعه است. برای خوشایند بودن باید انعطاف پذیر بود. اما در درجهٔ اول، باید حالت طبیعی داشت. این دو مشخصه مکمل همند. اما اگر دقیق تر باشیم متوجه می‌شویم که در عین حال باهم متضادند: انعطاف پذیری یعنی اینکه بنابه موقعیت رفتارمان را تغییر بدهیم. یعنی اینکه نقش بازی کنیم. پس انعطاف پذیری نوعی هنر پیشگی است در تئاتر زندگی. برعکس، طبیعی بودن طبعاً خلاف هرگونه تظاهر است. خود مِره هم تظاهر و خودنمائی و لافزنی را از معایب بزرگ می‌شمارد. پس شکی در این نیست که طبیعی بودن نقطهٔ مقابل نقش بازی کردن است، یعنی دشمنِ متحدِ خودش «انعطاف پذیری» است.

پس «مِره» چگونه می‌تواند آن دو را باهم آشتی دهد؟ برای این منظور او پیشنهاد می‌کند که **باید هنر پیشهٔ خوبی بود.** و می‌گوید: **انسان باید تصور کند که در صحنه است و دارد نقشی را بازی می‌کند.** به این ترتیب روشن می‌شود که او از همکار خود گراسیان زیرک تر است. او معتقد به تظاهر و تفاخر نیست. راه سعادت را در این می‌بیند که انسان در همهٔ حالات شریف و خوب جلوه کند. و می‌گوید که برای شریف جلوه کردن باید واقعاً شریف هم بود، زیرا ظاهر و دکور در واقع تصویر حالات درونی انسان است. شرافت که فضیلت اجتماعی است در عین حال فضیلت فردی هم هست. انسان شریف همیشه شریف است حتی در تنهائی وخلوت درون خودش. او معتقد است که نقش بازی کردن نباید چیزی از صداقت و صمیمیت وِ سادگی انسان بکاهد.

درواقع «مره» می‌گوید که باید نقش بازی کرد، اما هرکسی باید نقش خودش را بازی کند. یعنی نقش شخصیت درونی اش را. به همین ترتیب نقش و هنر پیشه و نقاب و چهره و ظاهر و باطن یکی می‌شود.

شرافت مِره به شرافت «مولیر» منجر می‌شود که با دوروئی درنبرد است. آیا می‌توان از آن نتیجه گرفت که مولیر با هرگونه تظاهر و هرگونه نقاب دشمنی می‌ورزد و تنها طبیعت محض را می‌خواهد؟ نه، طبیعت مولیر طبیعت رومانتیک ها

نیست و بیشتر به «طبیعی بودنِ» مِره نزدیک است که با تصنع و خودنمائی کنار می آید. پس از «فیلینت» Philinte که بلغمی مزاجی او آنهمه برای «آلسست» نامطبوع است، کلیتاندر Clitandre را در زبان فضل فروش داریم که به ما نصحیت می‌کند صداقت را با مخفی کردن سهمی از درون خودمان همراه کنیم، یعنی می‌بینیم که در کار مولیر هم نوعی کتمان وجود دارد و در مواردی از زبان بعضی از شخصیت هایش از ما می‌خواهد که خودمان را چیزی جز آنچه هستیم نشان دهیم. پس در اینجا هم چندان از مِره فاصله نگرفته ایم: یعنی قابلیت انعطاف و طبیعی بودن، یا به عبارت دیگر نقاب و صداقت، که می‌توان گفت پس از «تظاهر» باروک، فورمولی است فرانسوی که کلاسیسیسم و باروک، بی آنکه با هم مخالفت کنند، هردو آن را می‌پذیرند.

پس، نه مولیر، بلکه رومانتیسم است که صداقت نقابدار را رد می‌کند و تظاهر را دوروئی و ریای محض می‌شمارد. روسو Rousseau است که نقاب‌ها را پاره می‌کند و در اولین «گفتار»هایش جامعه را دروغ و تصنع می‌شمارد و متهمش می‌کند به اینکه انسان را در بند ظاهر و از خود بیگانه می‌کند. و این اتهامش را وقتی صریح‌تر بیان می‌دارد که به خود انسان حمله می‌کند، کلماتی را که تاکنون بکار بردیم دربارهٔ او بکار می‌برد، اما با ارزشی کاملاً معکوس در کتاب چهارم «امیل» می‌نویسد: «انسان در دنیا کاملاً پشت نقابش پنهان شده است... وجود خودش برای او هیچ نیست، و ظاهری که از خود ساخته است همه‌چیز اوست.»

در باروک همه چیز ظاهرسازی و لباس مبدل است حتی خود زندگی. همانطور که آچتو در جسم جوان، اسکلت مکتومی را می‌دید نویسنده های دیگر نیز در نمایشنامه هائی به این نکته پرداخته اند. **کالدرون** Calderon در **جادوگر عجیب و گریفیوس** در «**کاردنیو و سلینده**» Cardenio et Celinde هرکدام در زیر نقاب زن محبوب، اسکلتی را پنهان کرده اند. ماجرای «کاردنیو و سلینده» در دل شب اتفاق می افتد. شبی آکنده از سحر و افسون، ظهور موجودات غریب و صحنه های حیرت‌آور در گورستانی که مرده‌ای را از گور بیرون

می‌آورند. اوج نمایشنامه از آنجاست که «کاردنیو» که معشوقه اش او را ترک گفته، در برابر خانهٔ معشوقه انتظار می‌کشد. زنی نقابدار را می‌بیند که از آن خانه بیرون آمد و معشوقهٔ خود را در زیر نقاب می‌شناسد. دنبالش می‌کند، زن به بیرون از شهر و به میان چمن ها می‌رود، مرد نیز خود را به او می‌رساند. می‌خواهد چهرهٔ او را ببیند. دست می‌برد و نقاب او را برمی‌دارد. و خود را با اسکلتی روبرو می‌بیند که کمانش را بسوی او نشانه رفته است. صحنه نیز در آن لحظه از چمنزار سبز و خرم به بیابان برهوت تبدیل می‌شود.

در زیر اندام زن محبوب، خود مرگ است که عاشق در آغوش می‌کشد. از این روست که نشانه های مرگ از همه سو سر می‌کشد... جسد و اسکلت و جمجمهٔ مرده مخیلهٔ اغلب نقاشان و شاعران را آکنده است.

زندگی بجز رویا و تغییر لباس موقت یک مرده نیست. اما در همین مدت کوتاه هم مرگ با زندگی درمی‌آمیزد، چنان که گوئی خود نیز زنده است. **که‌ودو** Quevedo نویسنده و فیلسوف بزرگ اسپانیائی (۱۵۸۰ ــ ۱٦٤۵) در تمثیلی از کتاب **رویای مرگ**، طاووس و پروتئوس و زن دوچهرهٔ باله های درباری را در یکجا گرد می‌آورد. (به نمونه ها مراجعه شود).

□

اگر به همهٔ مرده‌های زندهٔ نمایش های شبانی و تراژی ـ کمیک بیندیشیم، و به همهٔ کسانی که در مراسم آداب مذهبی برای مردگان، بالای سر جسد خودشان می‌آیند، به شاعرانی که اشعارشان همچون آئینهٔ مرده شان است و به پیکرسازان اسپانیائی که مسیح را بر بالای صلیب نه به صورت مرده، بلکه هنوز زنده و در حالت احتضار، یعنی «مرده و زنده باهم» نشان می‌دهند، پی خواهیم برد که **مُردهٔ** «که‌وه‌دو» به زبانی حرف می‌زند که انعکاس آن را در کار بسیاری از هنرمندان باروک می‌بینیم. و در این تصویر متنوع و گوناگون، و متغیر و پرجنب و جوش، تمثیلی را خواهیم دید که دو مشخصهٔ هنر باروک را در کنار هم نشان می‌دهد: حرکت و دکور، تناسخ و تغییر چهره.

باروک و قرن بیستم

مطالعه دربارهٔ هنر و ادبیات باروک به‌صورت جدی در قرن بیستم آغاز شده است. به‌ویژه در سال ۱۹۱۰ بود که تصمیم گرفتند آن‌را در گذشته و در تاریخ معینی قرار دهند و مطالعه کنند. می‌توان گفت که در این قرن همراه با این مطالعات بود که دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها هم توانستند عوامل متعددی را از هنر باروک بگیرند. اما برخلاف کلاسیک‌ها که بازگشت به یونان قدیم را با بوق و کرنا اعلام کرده بودند، این هنرمندان چون اهداف دیگری را دنبال می‌کردند، طبعاً به روابط‌شان با آن دوران گذشتهٔ فراموش شده هم اشاره‌ای نکردند. اما تحقیقات دربارهٔ باروک که با اثر **ولفلین** Wolfflin پژوهشگر آلمانی (۱۸٦٤ ـــ ۱۹٤۵) آغاز شده بود، بعدها به صورت گسترده‌ای دوام یافت که مقالهٔ بالا خلاصهٔ کوچکی از آن تحقیقات بود. اما صورت تازه‌تری از این توجه در دهه‌های اخیر در کار ساختارگرایان دیده می‌شود. ژرارژنت Gerard Genette پژوهشگر ساختارگرای فرانسوی در آغاز کتاب سه جلدی **صورت‌ها** یا بهتر بگوئیم در آغاز **صور اول** سه مقاله دربارهٔ باروک دارد که بسیار جالب و پرمطلب است. عناوین این مقاله‌ها عبارت است از **دنیای پشت و رو**، **عقدهٔ نارسیس و طلا زیرآهن می‌افتد**. چون در اینجا جای وسیعتری برای این بحث‌ها نیست، فقط با نقل عباراتی چند از مقالهٔ اول یعنی «دنیای پشت و رو» این بحث را به پایان می‌رسانیم:

دنیا یک تئاتر است: این فرضیه طبعاً فرضیهٔ دیگری را هم به دنبال خود می‌آورد که آن را در مرز دیگری از وجود قرار می‌دهد. همان فرضیه‌ای که «کالدرون» عنوان یکی از کمدی‌های خود قرار داده و آن چنین است: «زندگی رویا است.» دیالکتیک پیچیده‌ای است از بیداری و خواب، از واقعیت و خیال و از عقل و جنون که سرتاپای اندیشهٔ دوران باروک را درمی‌نوردد. به دنبال سرگیجهٔ کیهان شناختی که کشف «دنیای نو» ایجاد کرده و سبب شده است که «مونتنی» بگوید: «دنیای ما دنیای دیگری را پیدا کرد. و چه کسی می‌تواند بگوید که آیا این اولین و آخرین برادر

دنیای ماست؟» نوعی سرگیجهٔ فلسفی نیز آغاز می‌شود که به منزلهٔ آستر درونی است. آنچه ما واقعیت می‌شماریم شاید وهم و خیال است، اما چه کسی می‌داند که آنچه ما وهم و خیال می‌شماریم، واقعیت نباشد؟ آیا جنون صورت دیگری از عقل نیست؟ و رویا زندگی نسبتاً موقتی نیست؟... «منِ» هشیار ما چنان عجیب و دیوصفت جلوه می‌کند که ممکن است محصول یک رویا باشد. شاید وجود ما همان‌سان قابل پشت و رو شدن است که در شعر شاعران باروک می‌بینیم؟

تئوفیل دوویو Théophile de viau، شاعر دیگر باروک (۱۵۹۰ ــ ۱۶۲۶) در شعر مشهوری این دنیای پشت و رو را مجسم می سازد:

این جویبار رو به بالا می‌رود،
گاوی روی برج ناقوس رفته است...
ماری کرکسی را می‌درد.
آتش در درون یخ شعله می‌کشد
خورشید سیاه شده است.»[1]

آیا کدام شاعر سوررئالیست قرن بیستم توانسته است دنیای غیرعادی خود را با چنین تصاویر حیرت‌آوری نشان دهد؟

1. Gerard Genette, Figures I, Paris, 1966, P. 18.

نمونه‌هائی از آثار باروک

۱
شعر

حباب
از ریچارد کراشه
Richard Crashaw
(۱۶۴۹ ـ ۱۶۱۲)

کره، نه از شیشه
بلکه فراتر از شیشهٔ درخشان
فراتر از شیشهٔ شکننده
فراتر از شیشهٔ کِدر
من وهم کوتاهی هستم از باد
من گُلم، اما گُلِ هوا،
ستاره‌ام، اما از آب دریا،
بازی زرین طبیعت،
افسانهٔ سرگردان و رویای کوتاه،
قطره‌ام، اما پرشکوه‌تر
گِل و لایم، اما خوشبخت‌تر
سرگردانم و جست و خیزکنان...
من مجموعه‌ای از رنگ‌هایم
از برف‌ها و گُل‌ها
از آب‌ها و هوا و آتش‌ها
پرنقش و نگار و جواهرنشان و زرین
من... آه، من هیچ نیستم.

قطعه های محال
از: آمادیس ژامن
Amadis Jamyn
(۱۵۹۲ ـ ۱۵۳۸)

تابستان زمستان خواهد بود و بهار پائیز
هوا سنگین خواهد شد و سرب سبک
ماهیان را خواهند دید که در هوا سفر می‌کنند،
و لال‌هائی را که صدای بسیار زیبا دارند
آب آتش خواهد شد و آتش آب
بهتر است که گرفتار عشق تازه‌ای شوم.

□

مرض شادی خواهد آورد و آسایش غم
برف سیاه خواهد بود و خرگوش شجاع
شیر از خون خواهد ترسید
زمین نه گیاه خواهد داشت و نه معدن
سنگ‌ها به‌خودی خود حرکت خواهند کرد
بهتر است که در عشقم تغییری روی دهد.

□

گرگ و میش را در یک آغل خواهند انداخت
بی ترس از هرگونه خصومتی
عقاب با کبوتر دوست خواهد شد
و حربا هرگز تغییررنگ نخواهد داد.
و هیچ پرنده‌ای در بهار لانه نخواهد ساخت
بهتر است که به دام عشق تازه‌ای بیفتم.

□

ماه که دور خود را در یک ماه به پایان می‌برد
به جای سی روز در سی سال یک دور خواهد زد
و زحل که دور خود را در سی سال می‌زند
سبک تر و سریع تر از ماه خواهد بود
روز شب خواهد شد و شب روز
بهتر است که من در آتش عشق دیگری بسوزم

□

گذشت سال ها نه رنگ مو را عوض خواهد کرد و نه عادات را
احساس و عقل با هم آشتی خواهند کرد.
و موفقیت های حقیر لذت بخش تر خواهد بود
از همهٔ لذات جهان که دل ها را آتش می‌زنند.
از زندگی نفرت خواهند کرد وهمه مرگ را دوست خواهند داشت
بهتر است مرا نبینند که دنبال عشق دیگری می‌دوم.

□

امید را در دنیا جائی نخواهد بود
دروغ با راست فرقی نخواهد داشت
طالع، با موهبت های متفاوتش وجود نخواهد داشت
همهٔ کارهای رب النوع جنگ بی خشونت خواهد بود.
خورشید سیاه خواهد بود وخدا را همه خواهند دید
بهتر است که اسیر جای دیگری شوم.

۲
صفحه‌ای از داستان

رویای مرگ
از که‌وه‌دو
Francisco Gomez de Quevedo y Villegas
(۱۶۴۵ ــ ۱۵۸۰)

موجودی پیش آمد که به‌نظر می‌رسید از جنس مؤنث است. اندام او بسیار ظریف و شکننده بود. با باری از تاج‌ها، کلاه‌ها، عصاها، داس‌ها، کفش‌ها، نیمتاج‌ها و کلاه‌های حصیری، کلاه‌های بوقی، شبکلاه‌های پشمی، گلدوزی‌ها و پوست‌ها، حریر و پشم زرین، سرب و الماسها و صدف‌ها و مرواریدها و سنگریزه‌ها. یک چشمش باز و چشم دیگرش بسته بود، لباسش به همهٔ رنگ‌ها بود. از یکسو جوان و از یکسو پیر بود. گاهی یواش‌یواش پیش می‌آمد و گاهی تندتند. گاهی به‌نظر می‌آمد که از من بسیار دور است و گاهی بسیار نزدیک بود و وقتی که تصور می‌کردم دم در خانهٔ من است بالای سرم دیدمش. رویابین از او می‌پرسد: شما که هستید؟ پاسخ می‌شنود: «من مرگم.» می‌پرسد: «پس اسکلتت کو؟» و او پاسخ می‌دهد: «دوست من، اسکلت چیزی است که از زنده‌ها به‌جا می‌ماند... خود شما هستید که مرگ خویشتنید. او چهرهٔ هرکدام از شماها را دارد. شماها مردهٔ خودتان هستید... زندگی یعنی مردن در حال زندگی. اگر این را خوب می‌فهمیدید، هرکدامتان هرروزه آینه‌ای از مرگ خودتان داشتید و می‌دیدید که همهٔ خانه‌هایتان پر از مرده‌هاست. یعنی به تعداد همهٔ زنده‌ها مرده وجود دارد...»، «و اما اسکلت، فقط طرحی است که روی آن بدن انسان را مثل مجسمه‌ای می‌پوشانند.»

۳
از اخلاقیون

تتبعات مونتنی
Essais de Montaigne
فصل سی و یکم
آدمخواران[۱]

هنگامیکه شاه **پیروس**[۲] وارد ایتالیا شد، چون نظم و ترتیب سپاهی را که رومیان به استقبالش فرستاده بودند دید، گفت: «من نمی‌دانم اینان چگونه وحشیانی هستند. (چون یونانیان همه ملل غیریونانی را وحشی [بربر] می‌نامیدند). سازمان این سپاهی که من می‌بینم بهیچوجه وحشیانه نیست.» یونانیان در مورد سپاهی هم که **فلامینوس**[۳] به کشور آنان گسیل داشت، همین سخن را گفتند و همچنین **فیلیپوس** که نظم و سازمان بندی اردوگاه رومیان را به فرماندهی **پوبلیوس سولپیکوس گالبا**[۴] درقلمرو خودش از فراز تپه ای نظاره می‌کرد. چنین است که باید از تسلیم شدن به عقاید عامه پرهیز کرد و از طریق عقل قضاوت کرد نه گفته های مردم.

من مدتی درازمردی را در کنار خود داشتم که ده دوازده سال در آن دنیای دیگری که در قرن ما کشف شد، است، در نقطه ای که **ویلگنیون** قدم در خشکی

۱. این فصل از اثر معروف مونتنی را نه به عنوان یک اثر باروک، بلکه برای نشان دادن طرز تفکر آن روزگار، از متن اصلی (فرانسهٔ قدیم) ترجمه و نقل می‌کنیم. هرچند که سبک نوشته نیز شباهت هائی به آثار باروک دارد ولی اهمیت آن بیشتر در برداشت اخلاقیون آن دوران و طرز تفکری است که منجر به ایجاد چنان آثاری می‌شد.

۲. Pyrrus (۳۱۹ــ ۲۷۲ ق.م) شاه اپیر که سرداری نامدار ولی سیاستمداری ضعیف بود.

۳. Flaminus سردار رومی (متوفی به سال ۱۷۵ ق. م) که بر فیلیپوس پنجم پیروز شد.

۴. Publius Sulpicus Galba سردار رومی.

گذاشت و آن را «فرانسهٔ جنوبی»[۱] نام داد، زندگی کرده بود. کشف این سرزمین عظیم باید قابل ملاحظه باشد. حال که آنهمه اشخاص بسیار بزرگتر از ما دربارهٔ این یکی دچار اشتباه شده بودند، نمی‌دانم آیا می‌توانم جواب بدهم که در آینده باز هم دنیای دیگری کشف خواهد شد یا نه؟ می‌ترسم که چشم‌مان گرسنه‌تر از گنجایش معده‌مان باشد و کنجکاوی‌مان بیشتر از ظرفیت‌مان. برای همه‌چیز آغوش می‌گشائیم اما آغوشمان خالی است. افلاطون با ما از سولون Solon سخن می‌گوید[۲] که تعریف می‌کرد، از کاهنان شهر سائیس Sais در مصر شنیده است که در گذشته، پیش از طوفان، شهر بزرگی بود به نام آتلانتید Atlantide در دهانهٔ تنگهٔ جبل الطارق که مساحت آن بیشتر از مجموعهٔ مساحت افریقا و آسیا بود، و شاهان این ناحیه، نه تنها مالک این جزیره بودند، بلکه قلمروشان را در خشکی چنان وسعت داده بودند که عرض آن در افریقا تا مصر کشیده شده بود و طول آن در اروپا تا توسکانا؛ گذشته از آن، قصد داشتند که تا آسیا نیز بروند و همهٔ مللی را که در سواحل مدیترانه هستند تا خلیج دریای سیاه تحت فرمان خود درآورند و برای این منظور، اسپانیا و سرزمین گل و ایتالیا را تا یونان درنوردیدند. در آنجا آتنیان آنان را متوقف ساختند. اما مدتی بعد، هم آتنیان و هم ایشان جزیره‌شان براثر طوفان بزرگ به زیر آب رفتند. باورکردنی است که این هجوم مهیب آب تغییرات عجیبی در ساکنان زمین داده بود، چنان که می‌گویند دریا سیسیل را از ایتالیا جدا کرده است.

Hoec loca, vi quondam et vasta convulsa ruina
Dissilluisse ferunt, cum Protinus U Traque telus una foret[۳]

قبرس با سوریه، جزیرهٔ اوبه Eubee و با سرزمین بوئسی Boeoce در قاره، همه به سرزمین‌هائی وصل بودند که به چندین قسمت شده و خندق‌های وسط شان‌را از گل ولای و شن آکنده بودند.

۱. منظور برزیل است که در سال ۱۵۵۷، Villegagnon (و درمتن مونتنی Vilegaignon) در آن پیاده شد.
۲. مراجعه شود به کلیات آثار افلاطون، ترجمهٔ دکتر محمدرضا لطفی، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳۵۶، جلد سوم، ص۱۸۲۹ تا ۱۸۳۴ (تیمائوس، ۲۲ تا ۲۵).
۳. «می‌گویند این سرزمین‌ها که در گذشته با لرزشی شدید و ویرانگر از جا کنده شدند، در زمانی که هردو با هم یک سرزمین را تشکیل می‌دادند، ازهم جدا شدند.» ویرژیل، انئید، فصل سوم، ۴۱۴.

Sterilisque diu palus aptaque remis

Vicinas urbe alit, et grave sentit aratrun[1]

اما گمان نمی‌رود آن جزیره، همان دنیای تازه (ینگه دنیا) ای باشد که ما کشف کرده‌ایم، زیرا آن جزیره تقریباً مجاور اسپانیا بود و طوفان باید کارعجیبی کرده باشد که آن را به جای امروزیش، یعنی بیش از هزار و دویست فرسخ عقب برده باشد. به ویژه، آنگونه که ناوگان های جدید تقریباً کشف کرده اند، این سرزمین اصلاً جزیره نیست، بلکه قاره ای است که از یکسو به هند شرقی متصل است و از سوی دیگر به سرزمین های زیر دو قطب. یا اگر هم جدا باشد، با چنان تنگهٔ باریک و فاصلهٔ کمی است که به خاطر آن نمی‌توان جزیره‌اش نامید.

به نظر می‌رسد که این جسم عظیم نیز مانند تن ما حرکاتی طبیعی یا تب زده داشته است. وقتی فشاری را که رودخانهٔ دوردونی Dordogne من در روزگار ما به سمت ساحل راست سراشیبی اش وارد می‌آورد در نظر می‌گیرم که در ظرف بیست سال چقدر از زمین ها را اشغال کرده و پایهٔ آنهمه ساختمان را سست کرده است، می‌بینم که این طغیانی غیرعادی است. زیرا اگر این وضع ادامه یابد و در آینده نیز چنین شود، چهرهٔ دنیا عوض خواهد شد. معمولاً تغییراتی روی می‌دهد، رودخانه ها گاهی به یک سو متمایل می‌شوند و گاهی به سوی دیگر، و گاه به یک وضع می‌مانند. از سیل های ناگهانی حرف نمی‌زنم که معمولاً علت آنها را می‌دانیم. در «مدوک» Medoc برادرم، جناب **دارساک** D' Arsac شاهد فرو رفتن یکی از املاکش در زیر شنی است که دریا بیرون می‌ریزد... فقط نوک بعضی ساختمان ها هنوز پیداست. اهالی می‌گویند که از مدتی پیش دریا با چنان شدتی به سوی آنها می‌آید که چهارفرسخ از زمین هایشان را از دست داده‌اند. این شن ها پیشاهنگان آبها هستند. و تپه های شنی بزرگ را می‌بینم که پیش می‌آیند و مملکت را اشغال می‌کنند.

شهادت دیگری از عهد باستان که می‌توان این کشف را به آن مربوط دانست در آثار ارسطو است. البته اگر آن کتاب کوچک **عجایب ناشنیده** نوشتهٔ او باشد. ارسطو

۱. و مرداب هائی که مدت های دراز بی حاصل افتاده و در آنها قایق می رانندند.
اکنون شهرهای بزرگ را تغذیه می‌کنند و ارابه ها از آنها می گذرند.

هوراس، هنر شاعری، ۶۵

در آن کتاب نقل می‌کند که عده‌ای از مردم کارتاژ، بیرون تنگهٔ جبل الطارق وارد اقیانوس اطلس شده و پس از مدت درازی کشتی رانی سرانجام جزیرهٔ بزرگ حاصلخیزی را پیدا کرده بودند آکنده از جنگل ها و دارای رودخانه های پرآب و بسیار دور از قاره ها و خشکی ها. آنان و عده‌ای دیگر که شیفتهٔ زیبائی و نعمت های آن جزیره شده بودند، با زنان و بچه هایشان به آنجا رفتند و ساکن شدند. بزرگان کارتاژ که دیدند سرزمین‌شان به تدریج از جمعیت خالی می‌شود، رفتن به آن جزیره را ممنوع کردند و مجازات کسانی که از این فرمان سر پیچی می‌کردند مرگ بود. بطوری که دیگر هیچکس نتوانست به آنجا برود. کسانی را هم که در جزیره ساکن شده بودند از آنجا بیرون راندند، زیرا می‌ترسیدند که با گذشت زمان، عدهٔ آنها چنان زیاد شود که سرانجام به کارتاژ حمله کنند و آنان را سرنگون سازند و دولت‌شان را نابود کنند. اما این روایت ارسطو هم هیچ رابطه ای با سرزمین های جدید ما ندارد.

مردی که در اختیار من بود، مردی ساده و ابتدائی بود و این شرط اصلی برای شهادت صادقانه است. زیرا اشخاص تربیت شده و ظریف، خیلی چیزها را با کمال دقت مشاهده می‌کنند، اما به تعبیر و تفسیر آنها می‌پردازند و برای ارزش دادن به تفسیرهای خویش و متقاعد کردن مردم نمی‌توانند کمی از قلب حقیقت خودداری کنند. هرگز چیزی را صاف و ساده به‌شما معرفی نمی‌کنند، بلکه به‌تناسب قیافه ای که در برابر خویش می‌بینند آن‌را تغییر می‌دهند و می‌پوشانند و برای اعتبار دادن به قضاوت خویشتن و جلب توجه شما، دست به اطناب و مبالغه می‌زنند. یا باید آدمی بسیار صادق باشد و یا چنان ساده که نتواند چیزی بسازد و به ساخته های دروغش صورتی حقیقت‌نما بدهد... آدمی که من در اختیار داشتم چنین بود و گذشته از آن، چندین بار ملوانان و بازرگانانی را به من نشان داد که در این سفر شناخته بود. بدینسان من به این اطلاعات قانعم بی آنکه بخواهم بپرسم که کیهان‌شناسان چه می‌گویند.

ما به موضع‌نگارانی احتیاج داریم که از هرکجا که بوده اند روایتی خاص برای ما فراهم کنند. اما آنان چون این امتیاز را برما دارند که فلسطین را دیده اند، می‌خواهند این امتیاز را هم داشته باشند که اخبار همهٔ مردم جهان را برای ما تعریف کنند. من می‌خواستم که هرکسی هرچه را که می‌داند، همانقدر که می‌داند، بنویسد. نه تنها در این باره، بلکه دربارهٔ همهٔ موضوع ها: زیرا به این ترتیب است که می‌توان دانش خاصی

درباره طبیعت یک رودخانه یا چشمه به دست آورد.

باری، به موضوع بحث‌مان برگردیم: تا آنجا که برای من تعریف کرده اند، به این نتیجه رسیده ام که هیچ اثری از «بربر» بودن و وحشیگری در این ملت نیست. مگر اینکه هرکسی آنچه را که به رسم و عادت خودشان نباشد وحشیگری بخواند. درواقع گوئی ما هیچگونه برداشتی از حقیقت و منطق نداریم، مگر تصور عقاید و رسوم کشوری که در آن به‌سر می‌بریم. و حال آنکه آنجا مذهب کامل، سازمان اداری کامل و کاربرد درست و حسابی همه‌چیز وجود دارد. آنها وحشی هستند، همانطور که ما میوه هائی را که طبیعت به خودی خود و با سیر طبیعی خود تولید کرده است وحشی می‌خوانیم، و حال آنکه باید میوه ای را که با هنرنمائی خودمان تغییر داده ایم و نظام مسیر طبیعی رشد آن‌را برهم زده ایم وحشی بخوانیم. از میوه های اصلی، حقیقی ترین و طبیعی ترین مزایا و ارزش ها، زنده و جاندار است وحال آنکه دراین یکی ها، ما همه چیز را فاسد و خراب کرده ایم و فقط آنها رابا ذائقهٔ تباه خودمان تطبیق داده ایم. باوجود این، طعم و لطافت باب طبع عالی ما و دلخواه امثال ما هم در میوه های مختلف همین سرزمین های بی‌فرهنگ یافت می‌شود. این دلیل نمی‌شود که بگوئیم فنون ما بر مادرِ توانا و بزرگ‌مان طبیعت، فائق آمده است. ما زیبائی و غنای آثار طبیعت را با ابداعاتمان چنان تغییر داده‌ایم که آن را بکلی خفه کرده‌ایم. با اینهمه، هرجا که پاکی و صفای آن می‌درخشد، ما را از کارهای بیهوده و باطل‌مان سخت شرمنده می‌کند.

Et veniunt ederoe sponte sua melius
Surgit et in solis formosior antris,
Et volucres nulla dolcini arte canont[1]

همهٔ کوشش های ما نمی‌تواند لانهٔ کوچکترین پرندگان و بافت و فایده و کارآمد بودن آن را تقلید کند و یا تار عنکبوت محقر را. افلاطون می‌گوید که همهٔ چیزها یا ناشی از طبیعت اند یا زادهٔ اتفاق و یا اثر فن و هنر. بزرگترین و زیباترین چیزها زادهٔ

۱. و پیچک به خودی خود قد می‌کشد و مشمش بری در دخمه های دورافتاده زیباتر رشد می‌کند و پرندگان بی هنر آوازی زیباتر دارند. پروپرسیوس، جلد اول ۲، ۱۰.

طبیعت و اتفاقند و کوچکترین و بی‌مقدارترین آنها ناشی از هنر است.[۱]

پس این ملت‌ها از این رو بربر شمرده می‌شوند که خلق و خوی انسانی را بسیار کم فراگرفته‌اند و هنوز به سادگی بدوی خویشتن بسیار نزدیکترند. هنوز قوانین طبیعی که قوانین ما خرابشان نکرده‌اند برآنها حاکمند، و این قوانین در چنان حدی از پاکی هستند که گاهی افسوس می‌خورم براینکه چرا شناسائی آنها، خیلی زودتر از این صورت نگرفته است، یعنی در روزگارانی که کسانی بودند که بهتر از ما می‌توانستند دربارهٔ آنان قضاوت کنند. افسوس می‌خورم که لیکورگوس و افلاطون از آنها بی‌خبر بودند. زیرا فکرمی‌کنم آنچه ما براثر تجربه در این ملت‌ها می‌بینیم، نه تنها از همهٔ نقش و نگاری که شعر، عصرِ طلائی را به آنها آراسته است و از همهٔ ابداعاتی که برای تصور جوامع خوشبخت صورت گرفته است، حتی از ادراکات و آرزوهای فلسفه نیز فراتر رفته است. آنگونه که بر اثر تجربه می‌بینیم، آنها جامعه‌ای بسیار پاک و ساده را با ساده‌لوحی بنا گذاشته‌اند و تصور کرده‌اند که جامعه شان می‌تواند با کمترین هنرنمائی و دخالت انسانی اداره شود. دلم می‌خواست به افلاطون بگویم این ملتی است بدون هیچگونه خرید و فروش، هیچگونه آشنائی با حروف، هیچگونه دانش اعداد، هیچگونه نام صاحبمنصب اداری یا مقام سیاسی، هیچگونه استفاده از خدمت دیگران، از ثروت یا فقر، هیچگونه قرارداد، هیچگونه ارثیه، هیچگونه شرکت، هیچگونه سرگرمی مهم، هیچگونه مراعات خویشاوند، مگر همه با هم، هیچگونه کشاورزی، هیچگونه فلز، هیچگونه مصرف شراب یا گندم. کلماتی هم که به معنی دروغ، خیانت، پنهانکاری، خست، حرص، بدگوئی و بخشش باشد در میانشان نیست. او چگونه می‌توانست «جمهوری» ای را که تصور کرده بود، دور از چنین کمالی پیدا کند

Viri a diis recentes[۲]

Hos natura modos primum dedit[۳]

فعلاً آنها در ناحیه‌ای از یک سرزمین بسیار دلگشا و معتدل زندگی می‌کنند. بطوری که شاهدان عینی به من گفته‌اند، کمتر اتفاق می‌افتد که در میان آنها شخص

۱. مجموعهٔ آثار افلاطون، قوانین، کتاب دهم، ۸۸۹، ص۲۳٤٦.

۲. «مردانی تازه از کارگاه خداوند درآمده.» سنکا، نامه های منظوم، ۹۰.

۳. «اینک اولین قوانینی که طبیعت وضع کرده.» ویرژیل.

بیماری پیدا شود. آنان به من اطمینان دادند که در آنجا هیچ فرد لرزان، با چشم قی کرده، دهان بی دندان و کمر خمیده از پیری ندیده‌اند. آنها در طول ساحل دریا زندگی می‌کنند و در خشکی نیز پشت سرشان کوه‌های سر به فلک کشیده است و در میان کوه و دریا زمینی به عرض تقریباً صد فرسخ وجود دارد. به فراوانی، ماهیانی دارند با گوشت‌هائی که به هیچوجه شبیه گوشت‌های ما نیست و آنها را بدون هیچ تفنن دیگری، فقط می‌پزند و می‌خورند. اولین بار که کسی اسبی به آنجا برد، با اینکه در سفرهای متعدد دیگر از آن استفاده کرده بود، چنان از این وضع دچار وحشت شدند که قبل از اینکه بتوانند اسب را بشناسند، آن را به ضرب تیر کشتند. ساختمان‌های آنها دراز است و گنجایش دویست یا سیصد تن را دارد، پوشیده از پوست درختان بزرگی که یک سرشان به زمین تکیه دارد و سر دیگرشان به همدیگر تکیه کرده است، شبیه بعضی از انبارهای غلات ما، که پوشش‌شان تا زمین ادامه دارد و دیواره‌هایش را تشکیل می‌دهد. چنان چوب‌های محکمی دارند که از آنها شمشیر می‌سازند و نیز سیخ برای کباب کردن گوشت. رختخواب‌هایشان از پارچه‌ای پنبه‌ای است که مانند رختخواب‌های کشتی‌های ما از سقف آویزان شده و هرکسی رختخواب خودش را دارد، زیرا زن‌ها جدا از شوهرانشان می‌خوابند. با برآمدن آفتاب بیدار می‌شوند و به محض بیرون آمدن از رختخواب غذای سراسر روزشان را می‌خورند، چون که بجز همان یکبار غذائی نمی‌خورند. همراه غذا مایعات نمی‌خورند، همانطور که سویداس[1] در مورد بعضی ملل دیگر شرق می‌گوید که مایعات را در خارج از غذا می‌خورند. آنها در اثنای روز به دفعات مایعات می‌خورند. مشروب‌شان از ریشهٔ چند درخت گرفته می‌شود و به رنگ شرابهای کم رنگ ماست. آن را فقط نیمگرم می‌خورند. این مایع تنها سه روز نگهداری می‌شود. طعم کمی تند دارد. به هیچوجه مستی آور نیست، برای معده سلامت بخش است و برای کسانی که به آن عادت ندارند ملین است. برای کسی که به آن عادت دارد مشروبی بسیار مطبوع است. به جای نان از مادهٔ سفیدی استفاده می‌کنند شبیه گشنیز پرورده. من ازآن چشیده‌ام: طعم آن شیرین و کمی گس است. سراسر روزشان به رقصیدن می‌گذرد. جوانترها با تیر و کمان به شکار حیوانات می‌روند. در این اثناء عده‌ای از زنان به گرم کردن مشروب که وظیفهٔ اصلی‌شان است سرگرم

1. Suidas

می‌شوند. یکی از پیرمردان، سحرگاه، پیش از اینکه شروع به خوردن غذا کنند، برای تمام ساکنان ساختمان موعظه می‌کند، از یک سر بنا تا سر دیگر می‌رود و یک جمله را پیاپی تکرار می‌کند، تا وقتی که به انتهای بنا برسد. (زیرا بناها قریب صد پا طول دارند.) او فقط دو چیز را به آنها سفارش می‌کند: دلاوری در برابر دشمنان‌شان و محبت به زنانشان و از تکرار این نکته هرگز غافل نمی‌ماند. چون زن‌ها هستند که همیشه مشروب آنها را چاشنی می‌زنند و ولرم نگه می‌دارند. در خیلی جاها و از جمله در خانهٔ من هم، نمونهٔ رختخواب های آنها، طناب هایشان، و شمشیرهایشان و النگوهای چوبی هست که به هنگام جنگ مچ و بازویشان را با آنها می پوشانند و نی های بلندی که یک سر آنها باز است و با صدای آنها ریتم رقص‌شان را حفظ می‌کنند. آنها موهای همهٔ بدن‌شان را می‌تراشند و بدون تیغ و فقط به کمک سنگ ها و چوب های تیز، خیلی تمیزتر ازما این کار را می‌کنند. آنها معتقد به بقای روح هستند: ارواحی که درخورِ خدایان باشند در آن نقطه ای از آسمان که خواستگاه خورشید است ساکن می‌شوند، و ارواح لعنت شده در مغرب.

آنان کاهنان و پیشگویانی دارند که کمتر در میان مردم ظاهر می‌شوند و در کوهستان زندگی می‌کنند. با رسیدن آنها ضیافت و گردهم آئی بزرگی با شرکت اهالی چند دهکده (هریک از بناهائی که قبلاً شرح دادم یک دهکده شمرده می‌شود و هربنائی با بنای دیگر قریب یک فرسخ فاصله دارد) بر پا می‌شود. این پیشگو در جمع آنها سخن می‌گوید و آنان را به فضیلت و انجام وظائف شان تشویق می‌کند. اما تمام علم اخلاق آنها فقط همان دو عنوان را دارد: پایداری در جنگ و محبت به زنانشان. این شخص آینده‌را برای آنها پیشگوئی می‌کند و حوادثی را که می‌توانند از اقدامات شان انتظار داشته باشند، آنها را راهی جنگ می‌کند یا از آن بازمی‌دارد. در چنین شرایطی اگر خوب پیش بینی نکرده باشد و برایشان وضعی خلاف آنچه او گفته است پیش بیاید، محکوم به پیشگوئی نادرست می‌شود و اگر براو دست بیابند، هزار تکه اش می‌کنند. به همین دلیل کاهنی که یکبار سرافکنده شده است دیگر به چشم کسی دیده نمی‌شود.

پیشگوئی موهبت الهی است، از اینرو سوء استفاده از آن طراری قابل تنبیهی است. در میان سکاها، وقتی که پیشگویان در پیشگوئی شان اشتباه می‌کردند، آنها را

در ارابه ای پر از خار می‌خواباندند و دست ها وپاهایشان رامیخ می‌کردند، گاوها ارابه را می‌کشیدند و آنها تنشان آتش می‌گرفت.

کسانی که در کاری دخالت می‌کنند که در حد توانائی آدمی است، در کاری که می‌توانند انجام دهند معذورند. اما این کسانی که ما را گول می‌زنند و ادعای نیروی خارق العاده ای را می‌کنند که برای ما شناخته نیست، آیا نباید، وقتی که به وعده ای که داده اند وفادار نمانند، به خاطر جسارت در حیله گری تنبیه شان کرد؟

آنان با مللی که درپشت کوه‌ها و دور از دریا سکونت دارند درجنگند. برهنه به جنگ می‌روند و سلاح دیگری ندارند مگر تیر و کمان و یا شمشیرهای چوبی که نوک شان مانند زبانهٔ نیزه های ما تیز است. جنگ هایشان به‌طور شگفت آوری سخت است وهرگزبدون کشتار و خونریزی پایان نمی‌گیرد. زیرا ترس و فرار برای آنها معنی ندارد. هرکسی، به عنوان نشانهٔ پیروزی، سر دشمنی را که کشته است با خود می‌برد و دم در خانهٔ خود آویزان می‌کند. پس از اینکه مدت درازی اسیران‌شان را می‌پرورند و همهٔ وسائل راحتی را برای آنها فراهم می‌کنند، کسی که صاحب اسیر است، جمعی از آشنایانش را دعوت می‌کند. طنابی به یک بازوی اسیر می‌بندد و سر آن را به دست می‌گیرد وبرای اینکه‌مبادا اسیر به او حمله کند، چند قدم دورتر می ایستد، و بازوی دیگر اسیر را به عزیزترین دوستش می‌دهد که به همان ترتیب نگهدارد. آنگاه آن دو، در حضور جمع، اسیر را به ضرب شمشیر می‌کشند. سپس گوشت او را کباب می‌کنند و می‌خورند و تکه هائی از آن را برای خانوادهٔ دوستانشان که حضور ندارند می‌فرستند. برخلاف آنچه تصور می‌کنند، این کار، همانطور که سابقاً سکاها می‌کردند، برای تغذیه نیست، بلکه برای نشان دادن اوج انتقام است. مسئله این است که آنان وقتی دیدند که پرتقالی ها چون بومی ها را اسیر می‌کنند نوع دیگری از مرگ را در موردشان اعمال می‌کنند، یعنی آنها را تا کمر در زمین چال می‌کنند و بعد باران تیر بر آنان می‌بارند و بالاخره زخمیان را از خاک درمی‌آورند و به دار می‌آویزند، با خود گفتند که این مردم دنیای دیگر، مانند آنهائی که شناخت هرگونه شر و بدی را در میان همسایگانشان رواج داده بودند و در اِعمال هرگونه بدکاری از همه بالا ترند، حتماً بی سبب نیست که به این نوع انتقام دست می‌زنند و این حتماً باید تلخ تر از روش انتقام خود آنان باشد، از اینرو روش قدیم انتقام خود را ترک گفتند و این روش را برگزیدند. من منکر دهشت

وحشیانه‌ای که در چنین عملی وجود دارد نیستم. اما نمی‌خواهم که با قضاوت دربارهٔ معایب آنها، در برابر معایب خودمان کر و کور باشیم. من فکر می‌کنم که خوردن آدم زنده وحشیانه‌تر از خوردن آدم مرده است. تکه‌پاره کردن تنی که هنوز آکنده از احساسات است با شکنجه وآزار، سوزاندن تدریجی اندامش، انداختن سگ‌ها و خوک‌ها به جان او، (همانطور که نه تنها خوانده‌ایم، بلکه حوادث تازه‌ای از این قبیل به‌خاطر داریم[۱]، آن هم نه بین دشمنان قدیمی، بلکه بین همسایگان و همشهریان و بدتر از همه آنکه به بهانهٔ تقدس و دیانت)، بدتر از کباب کردن و خوردن گوشت انسان بعد از مرگ اوست.

خروسیپوس Chrysippus و **زنون** Zenon پیشوایان نحلهٔ رواقی اندیشیده‌اند که استفاده از گوشت مرده در صورتی که ضرورت داشته باشد و برای سدجوع باشد اشکالی ندارد[۲]، همانطور که اجداد ما، وقتی که در شهر «آلکسیا» Alexia به محاصرهٔ سپاه سزار درآمدند، تصمیم گرفتند که در مدت محاصره، از گوشت تن پیرمردها و زنان و کسانی که برای جنگ مفید نبودند سدجوع کنند.

Vascones, fama est, alimentis talibus usi

Produxere animas[3]

و پزشکان از هرگونه استفاده از آن برای سلامت ما ابائی ندارند، چه برای استفاده در درون و چه در بیرون بدن. اما هیچ عقیده‌ای غیراصولی‌تر از این نیست که خیانت و بی‌عدالتی و ظلم و قساوت را که از معایب عادی ماست تصویب کنند.

پس ما می‌توانیم آنها را به‌دلایل عقلی وحشی بنامیم، اما نه از این رو که شبیه ما نیستند، زیرا خود ما در انواع وحشیگری آنها را پشت سر گذاشته‌ایم. جنگ آنها اصیل و جوانمردانه است و همهٔ دلائل و زیبائی هائی را که به این بیماری نوع بشر می‌توان نسبت داد داراست. در میان آنها یگانه پایگاه جنگ، رشگ بردن به برتری و

۱. جنگ‌های مذهبی اروپا درقرن شانزدهم آکنده از ماجراهای خشن وگاه دهشتناک است. در کتاب Commentaires اثر Monluc به تاریخ ۱۵ نوامبر ۱۵۶۱ مراجعه شود.

۲. از کتاب «زندگی خروسیپوس» اثر «دیوگنس لائرتیوس»، جلد هفتم، ۷۷ــ۷۸.

۳. «می‌گویند که گاسکنی ها، با استفاده از چنین غذاهائی زنده ماندند.» ژوونال Juvenal فصل پانزدهم، ۹۳.

ارزش است. آنان هرگز به خاطر تصرف زمین نمی‌جنگند زیرا هنوز از آن وفور طبیعی برخوردارند که هرچه لازم دارند بدون کار و زحمت در اختیارشان می‌گذارد و دیگر احتیاجی نمی‌بینند که قلمروشان‌را گسترش دهند. هنوز در آن دوران سعادت آمیزی به سر می‌برند که به جز اقناع احتیاجات طبیعی شان آرزوی دیگر ندارند. خارج از آن همه چیز برای آنها بی مصرف است. هرکسی همسن و سالان خود را برادر، کوچکترها را فرزند می‌خواند و پیرمردان برای همه پدرند. پیران تمام دارائی خود را بی آنکه تقسیم کنند برای همه به ارث می‌گذارند، بدینسان آنچه طبیعت به همهٔ مخلوقات داده است به همه تعلق می‌گیرد. اگر همسایگانشان از کوهستان بگذرند و به آنها حمله کنند و در جنگ فاتح شوند، پیروزی به جز شرف و افتخار نفع دیگری برای فاتح ندارد. چون احتیاجی به مال و ملک شکست خوردگان ندارند، به سرزمین خود برمی‌گردند و چون در آنجا هیچ کم و کسری ندارند و خوب می‌دانند که به آنچه دارند چگونه قانع باشند، به خوبی و خوشی زندگی می‌کنند. اگر طرف مقابل هم فاتح می‌شد همین کار را می‌کرد. آنچه از اسیرانشان می‌خواهند فقط این است که به شکست خودشان اعتراف کنند. اما در طول صد سال هم حتی یک نفر پیدا نمی‌شود که به چنین اعترافی تن دردهد. همه حاضرند بمیرند ولی رفتار یا گفتارشان کوچکترین لطمه ای به شرف و افتخارشان بزند. حتی یک نفر بین آنها پیدا نمی‌شود که نخواهد کشته شود و گوشت تنش خورده شود. اسیران را آزاد می‌گذارند که از زندگی لذت ببرند و بدانند که زندگی شیرین است. و همه از مرگ آینده‌شان برای آنها حرف می‌زنند و می‌گویند که چه شکنجه ای خواهند کشید و چگونه کشته خواهند شد و چگونه اندام هایشان را تکه‌تکه خواهند کرد و خواهند خورد و چگونه مقدمات جشنی که با گوشت آنها برپا خواهد شد فراهم می‌شود. همهٔ این سخنان به این قصد است که از دهان آنها چند کلمهٔ نرم یا حقیرانه بیرون بکشند یا در آنها علاقه به فرار را ایجاد کنند تا این امتیاز را به دست بیاورند که آنها را ترسانده و غرورشان را شکسته اند. زیرا در نظر آنها یگانه نیروی حقیقی در همین است.

victoria nulla est

Quam quoe confessos animo quoque subjugat hostes

مجارها که جنگجویان قهاری بودند وقتی که دشمن را مجبور می‌ساختند که به شکست خود اعتراف کنند، دست از جنگ برمی‌داشتند. به محض اینکه این اعتراف را از زبان او بیرون می‌کشیدند، رهایش می‌کردند که صحیح و سالم و بدون پرداخت غرامت به سرزمین خود برود و قول بدهد که دیگر به جنگ با آنها برنخواهد خاست.[1]

چه بسا امتیازاتی که ما بردشمن پیدا می‌کنیم، امتیازاتی عاریتی هستند و از آن خود ما نیستند. داشتن دست و پای محکمتر هنر نیست، بلکه خاص حمالان است، چابک و ورزیده بودن یک صفت بی جان و جسمانی است. گیر انداختن دشمن در گوشه ای و خیره کردن او با نور آفتاب کار تصادف است. مهارت در شمشیربازی، کار فن و دانش است و ممکن است آدمی ترسو و هیچ و پوچ در شمشیربازی پیروز شود. احترام و ارزش انسان به قلب و اراده اش است، احترام حقیقی او در آنجاست. شجاعت استحکام دست و پا نیست، بلکه در جرئت و روحیه است. شجاعت در ارزش اسب ما یا سلاح های ما نیست، بلکه در ارزش خود ماست. کسی که مصرانه جنگیده و به زمین افتاده است. Si scciderit de genu pugnat[2] کسی که در برابر تهدید مرگ، به هیچ قیمتی اطمینان خود را از دست نمی‌دهد و نگاه های نافذ و تحقیرآمیزش را در چشم دشمن می‌دوزد و جان می‌سپارد، مغلوب ما نشده، بلکه مغلوب سرنوشت شده است. کشته شده ولی شکست نخورده است.

گاهی شجاع ترین جنگجویان، بدطالع ترین آنهاست...

→

۱. «پیروزی هیچ نیست، جز آنچه دشمن را مجبور سازد که به شکست خود اعتراف کند» منقول از کلاودیوس، در کتاب سیاست، اثر یوستوس لیپسیوس Justus Lipsius، فصل پنجم، ۱۷.

۱. خالکوندولاس Chalcondylas، تاریخ انحطاط امپراطوری روم، فصل پنجم، ۹.

۲. «اگر افتاد، روی زانو می جنگد.» **سنکا**، De Providentia، جلد دوم.

کلاسیسیسم

Classicisme

مقدمه‌ای بر مکتب کلاسیک

کلمهٔ **کلاسیک**، به معنی وسیع خود، به تمام آثاری که نمونهٔ ادبیات کشوری شمرده می‌شود و مایهٔ افتخار ادبیات ملی آن کشور است اطلاق می‌شود، مثلاً ما می‌توانیم همهٔ آثار جاودانی شاعران بزرگمان را کلاسیکهای ادبیات فارسی بنامیم. ولی آنجا که بحث از مکتبهای ادبی در میان باشد، دیگر چنین معنی وسیعی منظور نظر نیست و در این مورد عنوان **کلاسیک** به آن مکتب ادبی گفته می‌شود که پیش از پیدایش سایر مکاتب ادبی (در قرن هفدهم) در فرانسه بوجود آمده و از ادبیات قدیم یونان و روم تقلید کرده است.

می‌گوئیم در فرانسه، زیرا این مکتب، اگر از مفهوم عام کلمه صرفنظر کنیم، اختصاصاً یک مکتب فرانسوی است. در مورد دوران ها یا مکاتب دیگر مانند باروک یا رومانتیسم و یا در قلمرو کوچکتری، در مورد سمبولیسم، می‌توان از کل اروپا سخن گفت؛ اما پیدا کردن شباهت های نزدیک بین جریان هائی که در قرن هفدهم و اوائل قرن هجدهم در کشورهای مختلف اروپای غربی نام کلاسیک به خود گرفتند، دشوار است. در واقع عدهٔ روزافزونی از مورخان ادبی آلمان و اروپای مرکزی و اسپانیا و ایتالیا، امروزه ترجیح می‌دهند که وقتی سخن از هنر و حتی تئاتر و شعر غنائی و نثر کشورهایشان به میان می‌آید، به جای مکتب کلاسیک از دوران باروک حرف بزنند. حتی عده‌ای از پژوهشگران ... و

معتقدند که کلاسیسیسم فرانسوی را هم باید شاخهٔ حجب آلودی از باروک شمرد که تغییر قیافته داده است.

اما کلمهٔ کلاسیک، مدت های دراز همهٔ کوشش خود را به کار برده است که نام باروک را از تاریخ ادبیات حذف کند و یا به شدت محدود سازد. خود کلمهٔ کلاسیک از آن عناوین بسیار راحتی است که برای اقناع اذهان طرفدار قطعیت و صراحت، معمول شده است. اما بهتر این بود که این کلمه به صورت جمع به کاربرده شود تا بتوان اختلاف وتفاوت کلاسیسیسم های مختلف را مشخص ساخت. اما این کوشش هم نتیجه ای ندارد و ممکن است به بروز سوء تفاهم هائی بزرگتر از آنچه قصد منتفی کردنش را داریم منجر شود. از اینرو چاره ای نداریم جز اینکه همان کلاسیسیسم قرن هفدهم فرانسه را که به صورت مکتب جاافتاده ای شناخته شده است تحلیل کنیم و در عین حال نشان دهیم که چگونه کلاسیسیسم فرانسه برای جریان های تازهٔ ادبی در کشورهای دیگر سرمشق قرار گرفته و چگونه خود آن با تقلید از موفقیت های کلاسیک های یونان قدیم پیش رفته است.

این ادعا نابجا خواهد بود که بگوئیم کلاسیسیسم در انگلستان یا کشورهای دیگر فقط در صورتی اصیل خواهد بود که به کلاسیسیسم فرانسه نزدیک باشد. اما این نکته را هم نمی‌توان انکار کرد که کلاسیسیسم در فرانسه شکوفائی فوق العاده ای در ادبیات به وجود آورد، بطوری که حتی کلاسیسیسم انگلستان و آثار میلتون Milton و درایدن Dryden و پوپ Pope نیز با آن یارای برابری نداشت و همزمان با آن ادبیات کشورهای دیگر در دوران انحطاط به سر می‌بردند و امروزه نیز هرگونه توصیف ارزش های کلاسیک می‌بایستی با توجه به نظریه های بوالو Boileau و مهمتر از او با در نظر گرفتن آثار راسین Racine، لافونتن La Fontaine و نثر اخلاقیون و موعظه نویسان و تاریخ نگاران معاصر لوئی چهاردهم صورت بگیرد.

بد نیست که در اینجا از لحاظ تاریخی و از دید معنی شناسی نگاهی به کاربرد این کلمه بیندازیم: در قرن دوم میلادی آولوس جلیوس Aulus – Gellius

محقق رومی نویسندگان را به دو گروه تقسیم میکرد: Scriptor classicus (نویسندهٔ کلاسیک) و Prolrtarius Scriptor (نویسندهٔ عامه). و عنوان نویسندهٔ کلاسیک را به نویسنده‌ای اطلاق می‌کرد که آثار او شایستهٔ مطالعهٔ طبقات بالای جامعه باشد. بتدریج این صفت معنی وسیع‌تری پیدا کرد و به آثاری اطلاق شد که شایستهٔ تدریس در کلاسها و قابل استفاده برای تربیت نسل جوان باشد. این نویسندگانی که آثارشان به عنوان سرمشق برای دانش آموزان پیشنهاد می‌شد، طبعاً بهترین نویسندگان بشمار رفتند و کلمهٔ کلاسیک نیز معادل برتری تردیدناپذیر اثر شمرده شد. آثار برتر، بخصوص از نظر معلمان، طبعاً آثاری هستند که با گذشت قرنها و دورانها اهمیت و ارزش خودشانرا حفظ کرده‌اند و درواقع همان بناهائی هستند که بقول فردوسی، از باد و باران گزند نیافته‌اند، به همین دلیل در اغلب زبانهای امروزی اروپائی، آثار کلاسیک همان آثار قدیم هستند. اما در کنار آن، نویسندگان جدیدی را هم که آثارشان شایستگی قرار گرفتن در کنار آثار بزرگان قدیم را پیدا می‌کنند، نویسندگان کلاسیک و آثارشان را کلاسیک های ادبیاتشان می‌نامند. مثلاً آثار تولستوی، گوته و پروست را کلاسیک های ادبیات روسی، آلمانی و فرانسه می‌نامند.

اما فقط در قرن هیجدهم، از طریق **لاهارپ، ولتر** و تعلیمات یسوعیان، و بعد در قرن نوزدهم از طریق دانشگاه امپراطوری و معلمان دوران بازگشت سلطنت و لوئی فیلیپ که اغلب مخالف انقلاب رومانتیک بودند، این صفت «کلاسیک» بطور منظم در مورد نویسندگان فرانسوی دوران لوئی سیزدهم و لوئی چهاردهم بکار رفت. کلمهٔ کلاسیک از آن ببعد گذشته از اینکه خود نشانهٔ ارزش بود، درعین حال سرزنشی شمرده میشد به نویسندگان رومانتیک که نوآور، منحط و ناسازگار شمرده می‌شدند. **گوته** ادعا کرد که برای اولین بار او و دوستش شیلر بودند که این اختلاف بین کلاسیک و رومانتیک را مطرح کردند و بعد از آنها **برادران شلگل** به این مسأله پرداختند. از منتقدان قرن نوزدهم و بیستم فرانسه نیزار Nisard برونتییر Brunetière و موراس Maurras و در کشورهای دیگر **ایرونیگ بابیت** I. Babbit آمریکائی تی. ای. هولم T. E. Hulme انگلیسی وتی. اس. الیوت و

عده‌ای دیگر تجلیل و تعریفی از کلاسیسیسم بعمل آوردند که خود در عین حال تحقیری از رومانتیسم بود.

با این اوصاف باید گفت که هنر کلاسیک اصلی همان هنر یونان و روم قدیم است. شاعران قرن هفدهم فرانسه، بدنبال نهضتی که **اومانیسم** Humanisme نامیده می‌شود، این هنر قدیم را برای خود سرمشق قرار دادند و آثار خویش را به پیروی از قواعد ثابت و بارزی که از ادبیات یونان و روم و بخصوص از عقاید **ارسطو** اقتباس شده بود بوجود آوردند. البته این نهضت یک قرن پیش از آنکه در فرانسه ظاهر شود، در ایتالیا و اسپانیا بوجود آمد.

اسپانیائی‌ها هیچ تأثیری در فرانسویان باقی نگذاشتند، زیرا با اینکه تحقیق دربارهٔ ارسطو را در قرن شانزدهم آغاز کردند، ولی می‌کوشیدند این قواعد را با ادبیات غنی و پرارزشی که خود داشتند تطبیق دهند و ادبیات تازه‌ای ایجاد کنند. از اینرو به آفریدن نظام ادبی جاافتاده‌ای موفق نشدند.

اما هیچ تردیدی در این نیست که تئوریسین‌های فرانسوی همهٔ مطالعات و قانون‌گذاریهایشان را مدیون اومانیست‌های ایتالیائی هستند.

دربارهٔ اومانیسم

نهضتی که در این روزگار زیر نام اومانیسم (انسانگرائی) نخست در ایتالیا مطرح شد نامش را از رومیان گرفته بود. زیرا رومیان در عصر خود برای مطالعه و تحقیق دربارهٔ آثار یونان قدیم یک نظام ادبی و فلسفی تحت عنوان Studia humanitatis برقرار ساخته بودند و عقیده داشتند که «در سایهٔ مطالعهٔ آثار قدیم می‌توان قدرت معنوی انسانی را رشد داد و او را بصورت انسانی تریعنی مدنی تری درآورد.» کلمهٔ اومانیسم در اصل به معنی «مطالعات آزاد» بود. در نظر اول مطالعهٔ «ادبیات انسانی» یا «ادبیات نسل بشر» به ادبیاتی متفاوت با «الهیات» اطلاق می‌شود. پس به این ترتیب اومانیسم یعنی مطالعات غیرمذهبی. اما نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که بهیچوجه مقابله در میان نیست بلکه اگر مقابله‌ای در میان باشد، مقابله با ادبیات غیرمذهبی قرون وسطی است

که اغلب فاقد ارزش ادبی بود. برای اینکه با این مسأله بصورت دقیق‌تری آشنا شویم بهتر است که عین عبارات و. ل. سولنیه V. L. Saulnier را از رسالهٔ «روح رنسانس» در «تاریخ ادبیات جهان» انتشارات پلئیاد نقل کنیم:

«اگر موارد خاص باعث شده است که کلمهٔ اومانیسم یک معنی ثانوی پیدا کند که عبارت از مطالعهٔ ادبی متون یونانی و رومی یعنی آثار فرهنگ دورهٔ الحاد است به این سبب است که یگانه متونی که رنسانس توانسته بود به آنها دسترسی پیدا کند، همین آثار بود. اومانیسم که بنابه تعریف، متفاوت با مطالعات آباء کلیسا بود، هیچگونه قصدی برای مخالفت با آنها نداشت، بلکه برعکس می‌خواست روشنگری تازه‌ای را در خدمت ایمان ومطالعات مذهبی قرار دهد».

اما اومانیست‌ها به زبان بی جان و مرده‌ای از گذشتگان تقلید می‌کردند. زبان عامهٔ مردم را تحقیر می‌نمودند و در نتیجه، از روح مردم یعنی ذوق و هنر ملی بی بهره بودند. هرچند که طرفداران زیادی اطراف آنها گرد آمده بودند، اکثریت مردم چون فراگرفتن زبان لاتین برایشان امکان نداشت، از آثار آنان چیزی درنمی‌یافتند. از اینرو در شصت سال اول قرن پانزدهم، در حالیکه از طرفی «اومانیست‌ها» مشغول ایجاد نوعی ادبیات اشرافی به زبان لاتین بودند، از طرفی هم در میان مردم ادبیات ساده و زیبای عامیانه‌ای بوجود می‌آمد. البته گویندگان و سرایندگان این ادبیات عامیانه دارای فرهنگ عمیقی نبودند و مطلب بکر و تازه‌ای در گفته‌هایشان دیده نمیشد، بلکه از گذشتگان تقلید می‌کردند و حتی گاهی عین جمله‌های ایتالیائی پترارک را تکرار می‌کردند. اما پس از مدت کمی هنر کلاسیک اومانیستها با زبان مردم درهم آمیخت و از این دو عنصر ادبیات ملی جدیدی بوجود آمد. باین ترتیب اولین مرحلهٔ رنسانس در ایتالیا آغاز گردید. هدف اصلی این بود که روح و طبیعت انسانی را با ذوق کلاسیک موافق سازند و انتقاد آزاد را که قرون وسطی بکلی از آن جلوگیری میکرد رواج دهند.

بالاخره اومانیسم ایتالیا که در قرن چهاردهم بصورت بازگشت به زبان و ادبیات لاتین شروع شده بود، در قرن شانزدهم به ایجاد ادبیات ملی جدیدی منجر

گردید. باین ترتیب اومانیسم ایتالیا که کاملاً جنبهٔ اشرافی داشت و حتی دانته را بسبب آنکه بزبان مردم شعر گفته است، شاعر نمی‌شمرد[1] ماهیت خود را از دست داد.

اومانیسم و رنسانس در فرانسه

بین سالهای ۱۵٤٦ و ۱۵۵۰ ناگهان عده‌ای از هنرمندان جوان موفق به کشف اصل «زیبائی» در ادبیات شدند. این کشف حاصل آشنائی مستقیم آنان با شاهکارهای شعر یونان، بعضی از ظریفترین شاعران لاتین، پترارک و بالاخره شاعران ایتالیائی رنسانس بود که به زبان لاتین شعر می‌گفتند. در قرون وسطی توجه به قریحهٔ ذاتی، سهولت بیان و سلاست خودجوش و فی البداهه، مفهوم هنر را تحت الشعاع قرار داده بود. در این میان در دبیرستان «کوکره» Coqueret پاریس، «رنسار» Ronsard و دوستان او، به راهنمائی استادانهٔ معلم زبان یونانی شان «دورا» Dorat برای نخستین بار با آثار «هومر»، سوفوکل و شاعران اسکندرانی آشنا شدند و در نتیجه مفهوم هنر برای آنها در درجهٔ اول اهمیت قرار گرفت. در اینجا باید به یک نکته توجه داشت: هرچند که قرون وسطی شاهکارهای تردیدناپذیری در نقاشی، معماری، شعر و حتی موسیقی به‌وجود آورده بود، ولی همهٔ این آثار یا محصول قریحه های استثنائی بود و یا محصول محاسبات دقیق. اما گمان نمی‌رود هیچ یک از هنرمندانی که این شاهکارها را آفریده بودند، به این فکر افتاده باشند که برای دست یافتن به زیبائی می‌توان به یک رشته قوانین و قواعد و به یک نظام کم و بیش منسجم مراجعه کرد. و زیبائی

۱. Leonardo Bruni d' Arezzo (مورخ ایتالیائی درگذشته به سال ۱٤٤٤) دربارهٔ دانته چنین می‌نویسد: دانته نشان می‌دهد که آثار کوچک و بی ارزش کشیشان و معلمان اطفال را سر تا پا خوانده است... ولی از میان آثار کلاسیکها حتی آنهائی را هم که امروز برای ما باقی مانده ندیده است. شکی نیست که هرکسی هرقدر هم که عامی و بی اطلاع باشد خجالت می‌کشد که اینهمه ابلهانه بنویسد. از اینرو من این شاعر را در ردیف ادبا و هنرمندان نمی‌شمارم و او را شایستهٔ دباغان و آسیابانان و این قبیل مردم عامی می‌دانم. زیرا از لحن خود او نیز خوب پیداست که می‌خواسته است دوست چنین مردمی باشد.

قواعد خاص خودش را دارد... در قلمرو هنر و نیز در قلمرو دانش، سرمشق ها فراوان بود، اما از اصول و قواعد خبری نبود. اکنون وقتی یک شاهکار قرون وسطائی مانند «سرود رولان» La chanson de roland را تحلیل کنیم، پیشگوئی حیرت آور یک رشته از قواعد هنری را در آن می‌بینیم. بخصوص در زمینهٔ وزن و ترکیب کلام... پشت سر چنین اثری وجود ذوقی ظریف و آگاه و هنرمندی دقیق مشاهده می‌شود... با وجود این در مجموعهٔ آثار آموزشی قرون وسطی هیچ اثری دیده نمی‌شود که حرفهٔ شاعر و بطور کلی نویسنده را به او یاد بدهد. گوئی چنین تصور می‌شد که تنها تخیلی آماده و بارور، احساسی ظریف یا قوی، بیانی سلیس و درواقع موهبتی اولیه کافی است که اثری خوشایند بیافرینند و اثر هنری هیچ احتیاجی به این نداشت که هنرمند دربارهٔ هنر خود بیندیشد و از درس استاد یا از آموزه های سنتی بهره‌مند شود.

اما در مورد شاعران جوانی که نخست تحت عنوان «بریگاد» و بعد در حوالی ۱۵٤٦ در مجمعی بنام «پلئیاد» Pléiade گرد می‌آیند، مسأله بکلی متفاوت است. آنها قبل از اینکه بیافرینند و بنویسند، می‌خواهند که یاد بگیرند. به این نکته پی برده اند که در گذشته شاعران بزرگی بوده اند که آثارشان بسیار والا تر از بهترین و موفق ترین شاعران معاصر آنهاست. عقیده دارند که برای رسیدن به سطح آن بزرگان و بریدن با گذشتهٔ نزدیک و یا زمان حالی که در نظرشان بی ارزش است، باید آثار آنان را سرمشق قرار دهند. و نیز به راز آفرینش آنها پی ببرند و اصول و قواعدی از آن آثار استخراج کنند.

بیانیه های متعدد گروه پلئیاد در فرانسه درواقع نخستین تجربه هاست در کار اندیشیدن دربارهٔ شرایط کلی اثر شاعرانه و نیز قوانین خاص هر «نوع» ادبی.

ما بدرستی نمی‌دانیم «دورا» که شاعران جوان پلئیاد را با متون یونانی آشنا کرده بود تا چه حد آنها را برای آفریدن فن شعر تازه یاری داده است. زیرا این شاعر دانشمند به زبان لاتین شعر می‌گفت و حال آنکه مریدانش خواهان کاربرد زبان فرانسه در شعر بودند. از خود او هیچ اثر تئوریک باقی نمانده است و به ظن قوی همهٔ تعلیمات و آموزش هایش شفاهی بوده و از میان رفته است. اما از

میان شاگردان او دو نفر یعنی «رنسار» و «دوبله» Du Bellay از همان آغاز که شروع به شاعری کرده‌اند، در عین حال اصرار داشته‌اند که اصول و قواعد شعر را نیز تنظیم کنند و این کار را در تمام طول شاعری خود که در مورد «دوبله» (۱۵۲۲ ــ ۱۵٦۰) بسیار کوتاه و در مورد رنسار (۱۵۲٤ ــ ۱۵۸۵) طولانی بوده است، ادامه داده‌اند.

اینان قبل از هر چیز با کمال قاطعیت به جنبهٔ قدسی و حتی الهی شعر اعتقاد دارند و بیشتر نظریه‌هایشان از این برداشت سرچشمه می‌گیرد و از این عقیده که برای دست زدن به والاترین حرفه‌ها با کم‌مایگی نمی‌توان به میدان آمد. اگر نبوغ شاعرانه و موهبتی الهی است و ارزشمندترین همهٔ موهبتها، حق این است که با ناشیگری و نادانی به آن خیانت نکنیم. از روزی که شعر همانند یک آئین (و نه وسیلهٔ وقت‌گذرانی) قلمداد شده، آداب و مراسمی برای آن ضرورت پیدا کرده است. این مراسم باید با کمال دقت اجرا شود و هرکسی که به این آئین گردن نهاده است تابع هوی و هوس خود نباشد. قوانین حرفهٔ شاعری درواقع آموزش دقیق و جدی این آئین و مراسم است.

رنسار در «خلاصهٔ هنر شاعری» این نکته را یادآوری می‌کند که شعر در آغاز یک عنصر مذهبی بوده است و شاعر را از اینکه بدون شایستگی به آن دست یازد برحذر می‌دارد. می‌گوید:

«شعر در دوران‌های اولیه نوعی حکمت الهی استعاری بوده است تا اسراری را که اگر آشکارا بیان می‌شد، انسانهای ابتدائی چیزی از آن درک نمی‌کردند، از راه داستانهای مطبوع و بدیع وارد مغز آنها کنند.

حال که شعر منشأ الهی دارد، باید گفت که به‌نوبهٔ خود، به شاعر نیز نوعی جنبهٔ آسمانی می‌بخشد، زیرا به او جاودانگی می‌دهد. درنتیجه شاعر نیز باید دامنهٔ آرزوهای خود را گسترش دهد: باید شعری بگوید که تا قرنها بعد هم قبول عام داشته باشد، دیگر نباید برای پسند خاطر فلان حکمران زمان یا چند نفر از ادبا شعر بگوید. باید در طلب افتخاری ابدی باشد که بر گذشت زمان غلبه کند، نه موفقیتی آنی و زودگذر یا زندگی مرفه دنیوی.»

«دوبله» در «دفاع اززبان فرانسه واغنای آن» چنین می‌گوید:

آنکه می‌خواهد با دستها و دهانهای انسانها پرواز کند، باید مدتها در به روی خود ببندد و آنکه می‌خواهد در خاطر آیندگان بماند، چنانکه گوئی خود زنده است، باید بارها و بارها عرق بریزد و برخود بلرزد. و همانقدر که شاعران درباری ما می‌خورند و می‌آشامند و هرچه دلشان بخواهد می‌خواهند، گرسنگی و تشنگی تحمل کند و بی خوابی های طولانی بکشد؛ اینهاست بالهائی که به کمک آنها اشعار انسانها در آسمانها پرواز می‌کنند.»

بدینسان حرفهٔ شاعری ناگهان اصالت پیدا می‌کند. شاعر که خود را حامل حکمت الهی می‌داند، قادر است که به جاودانگی دست یابد، اما به این شرط که خویشتن را وقف خدای خود کند و در راه او از شادی ها و نعمات دنیوی چشم بپوشد و با شور و شوق غرق کار خود شود.

هرقدر که شاعر از اصل الهی الهام خود احساس غرور میکند، همانقدر باید در کاربرد نبوغ خویش متواضع باشد و سلامت بخش ترین تواضع ها در درجهٔ اول، سر خم کردن در برابر کسانی است که از بزرگان این هنر بودند: «یعنی شاعران قدیم یونان و روم.»

آنچه شاعر باید از شاعران عصر باستان فرابگیرد، در درجهٔ اول «انواع ادبی» آنها است. «دوبله» پیش از دیگران به اهمیت عامل «نوع ادبی» پی برد و متوجه شد که الهام نمی‌تواند پدیده‌ای جداگانه باشد و مستقل از قالبی که باید در آن ریخته شود. بی مایگی اشعار قرون وسطی و معاصر در نظر او بیشتر زائیدهٔ قالبهای آنها بود. او در اثرمعروف خود که:

Defense et illustration de la langue française «دفاع اززبان فرانسه و اغنای آن» نام دارد، اعلام داشت که تا آنروز همهٔ شاعران فرانسوی قافیه‌پردازان جاهلی بیش نبوده اند و فقط شاعران یونان و لاتین شاعران حقیقی هستند و فرانسویان می‌توانند پس از آشنائی با آثار آنان خود را بپای آنان برسانند و یا برآنان نیز سبقت جویند.

بطور کلی نیمهٔ دوم قرن شانزدهم دوره‌ای بود که در آن برای نخستین بار آئین ادبی وسیعی برای خلق آثار ادبی بوجود آمد و این آئین ادبی دارای اصولی

بود که حتی تا پایان قرن هیجدهم نیز ارزش و اعتبار خود را از دست نداد و همین اصول بود که در آغاز قرن هفدهم مایهٔ ایجاد مکتب کلاسیک گردید.

از رنسانس تا کلاسیسیسم

در این دوران مکتب ها و جریان هائی به وجود آمده‌اند که بیشتر آنها را می‌توان تظاهرات مختلف هنر باروک به شمار آورد. این جریان ها بیشتر تابع همان تصنع و تظاهری بودند که قبلاً در مقاله باروک به تفصیل دیدیم. مهمترین آنها «مارینیسم» بود که باید آن را صورت ادبی باروک به شمار آورد و نیز در اواخر قرن شانزدهم و اوائل قرن هفدهم در انگلستان دورهٔ الیزابت نوعی تصنع با Preciosité بنام Euphuisme [1] رواج یافته بود. همچنین روشی که در ایتالیا **مارینیسم** Marinisme [2] یا **کونچتیسم** Concettisme نامیده می‌شد چیزی جز همین تصنع نبود. بالاخره در اسپانیا نیز **گنگوریسم** Gongorisme [3] یا **کولتیسم** Cultisme وجود داشت.

در اینجا به مهمترین این جریان ها اشاره می‌کنیم:

مارینیسم Marinisme

نام **جان باتیستا مارینو** Gian Batista Marino (۱۵۶۹ ــ ۱۶۲۵) و دوستان متعدد ادبیش قریب سه قرن بکلی فراموش شده بود. زیرا در فرانسه، هم کلاسیک ها و هم رومانتیک ها آنان را تحریم کرده بودند، تا اینکه در میهن خود آنان، ایتالیا، **بندتو کروچه** Benedetto Croce (۱۸۶٦ ــ ۱۹۵۲) در سال ۱۹۱۰ با انتشار مجموعه ای از آثار شاعران مارینیست درواقع از آنان نبش قبر ادبی کرد. اما به این قصد که اشعارشان را ضد شعر بنامد و آنان را به فساد و زشتی هنری متهم کند. اما این نکته را نمی‌توان انکار کرد که مارینو و به قول

۱. این نام از رمان Euphues اثر رمان‌نویسی بنام John Lyiy (۱۵۵٤ ــ ۱٦۰٦) گرفته شده است.
۲. از نام مارینی Marini شوالیه و در عین حال شاعر ایتالیائی (۱۵٦۹ ــ ۱٦۲۵) گرفته شده است.
۳. از نام گنگور و Gongoro (۱۵٦۱ ــ ۱٦۲۷) شاعر ایتالیائی گرفته شده است.

فرانسوی ها «کاوالیه مارن» Cavalier Marin در دوران خودش تقریباً ادبیات سراسر اروپا را تحت تأثیر قرار داده بود. او که درواقع گردانندهٔ نوآوری ها و جنجال های دوران باروک بود، همانقدر که درمیان طرفداران نظم و اخلاق دشمنان سرسخت برای خود فراهم کرده بود، دوستان فداکار متعدد هم داشت. ناگفته نماند که همان دشمنان هم گهگاه شیفتهٔ او می‌شدند و در زمان خودش تصور می‌رفت که نام او در ادبیات جهان جاودان خواهد ماند. از اوائل قرن بیستم نام باروک دوباره بر سر زبان ها افتاد و قرنی که چهرهٔ خود را در آئینهٔ باروک می‌دید، به این فکر افتاد که گذشته از معماران و هنرمندان دیگر باروک، با این شاعران و نویسندگان نیز آشنا شود. از اینرو بحث مارینیسم دوباره به میان کشیده شد. پیش از آن، مثلاً در قرن نوزدهم مجموعهٔ شعرای ایتالیائی قرن هفدهم و حتی همهٔ آثار ادبی باروک را تحت همین عنوان، یا «کونچتیسم» Concettisme و یا «سی چنتیسم Seicentisme» گرد می‌آوردند. ولی بطور کلی با آنچه دربارهٔ آثار ادبی دوران باروک دیدیم، می‌توان گفت که بیشتر آن آثار تحت تأثیر مارینو بوده است و گذشته از آن، عده‌ای از مخالفینش و حتی شاعران کلاسیک نیز از او تأثیر پذیرفته اند. مارینو که در تمام عمر تحت حمایت دربارها زیسته بود، در سال ۱۶۱۵ به دعوت **ماری دومدیسی** به فرانسه رفت و مدت هشت سال (تا دوسال پیش از مرگش) در آنجا زندگی مرفهی داشت و اثر معروف او «آدونیس» Adonis با مقدمهٔ **شاپلن** Chapelin که از تئوریسین های معروف کلاسیسیسم بود منتشر شد و در اوج قانونمندی کلاسیسیسم، **مادام دوسوینیه** Mme de Sevigné نمی‌توانست از تحسین آن خودداری کند و می‌گویند که **لافونتن** از آن الهام گرفته است. خود مارینو دربارهٔ این کتاب می‌گوید: «باغی است که پنج باغ در درون دارد.» و منظور او از پنج باغ باغ های حواس پنجگانه است. زیرا مارینو فقط به حواس پنجگانه‌اش اعتماد دارد و اثر او به جز آنچه می‌توان لمس کرد و بوئید و چشید و شنید و دید، با چیز دیگری سروکار ندارد. از عشق، هیجان، مسائل فلسفی و اخلاقی، و اندیشه و تأمل در آن اثری نیست. درعوض، دنیای بیرون با مناظر متحرک و مبهم و حتی متضادش، با

لطافت های متموج و با زیبائی های طبیعی یا هنریش و با عجایب و غرایبش در آن حضور دارد. در «آدونیس» و آثار دیگر او در واقع فهرستی از همه موجودات خشکی و آبی و گیاهان و نیز بناها و مناظر، صحنه های کوچه و خانه و آدم های مختلف می توان دید. اما نه به صورت واقع بینانه، بلکه به تبع مشخصهٔ اصلی شعر او که «به حیرت انداختن» است، (همانسان که قبلاً در مقالهٔ باروک نیز دیدیم)، صورت های گوناگون دارد. زن که در آثار او دیده می‌شود همیشه به ضرورت زیبا نیست، بلکه گاهی زشت یا پیر و چروکیده، اما آراسته به جواهرات گوناگون است. یا با ترکیب های عجیب از قبیل زیبای بی دندان، زیبای لنگ یا زیبای شپشو.»

مارینیست ها زبان استعاری به کار می‌برند، اما نه برای اینکه حقیقتی را در زیر آن پنهان کرده باشند. آنها چیزهای کاملاً دور از هم و حتی متضاد را با هم درمی‌آمیزند: ویولونی که بال های پرنده دارد، چراغی درون یک پشه. کشتی که درون موج گیسوان در حرکت است. خورشید در شب یا شب در روز.

امّا همانطور که گفتیم، همهٔ اینها درواقع ناشی از فن شعر خاص مارینو است که گفته است «هدف شعر به حیرت انداختن است.» پیش از بودلر و سوررئالیست ها، مارینو می‌گفت که زیبائی ضربه است و از حیرت می‌زاید. اما مارینیست ها برخلاف بودلر هرگز به اعماق ناشناخته غوطه نمی‌زنند که چیز تازه‌ای کشف کنند و این حرکت عمودی که شاعر به قلب اشیاء می‌کند تا معنی شان را بیرون بکشد برای آنها ناآشنا است. هیچ غرقابی نیست که برای کشف اعماقش بروند. آنان در سطح می‌مانند. در آثار آنها استعاره باطنی ندارد، بلکه رابطهٔ ظاهری با ظاهر دیگر است.

کونچتیسم Concettisme

این اصطلاح ایتالیائی نقد ادبی نشانگر «اتحاد ضدین» به عنوان روند اساسی فن شعر باروک است و گذشته از آن به همهٔ افراط کاری ها در استعاره و مجاز اطلاق می شود. کامیلو پلگرینو Camillo Pellegrino در اثر

خـویش بـا عـنـوان **مـفـهـوم فـن شـعـر** Del Concotto Poetico (۱۵۹۸) تئوری آن را بیان کرد. بعدها **بالتاسار گراسیان** نظریه‌پرداز ادبیات باروک قواعد آن را به‌صورت نظام منسجمی بیان کرد.

کولتیسم Cultisme

وسواس و تصنع خاص بعضی از نویسندگان اسپانیای عصر طلائی. پیشاهنگ کولتیسم، گنگورا Gongora بود که از خصوصیات سبک او استعاره‌های غیرمنتظره و ساخت‌های پر پیچ و خم با کنایات لابیرنتی (هزارتوئی) بود. گراسیان در **ظرافت و هنر ذهن زیبا** (۱۶۴۲) روندهای کولتیسم را تحلیل کرده و آنها را از اصول کونچتیسم مجزا ساخته بود. این تصنع در سبک، تأثیر زیادی در رشد و توسعهٔ تصنع گرائی (Préciosité) در فرانسه، در نیمهٔ اول قرن هفدهم داشت.

جریان **تصنع گرائی** را که در قرن هفدهم در فرانسه بوجود آمد نمیتوان ادعا کرد که صرفاً تحت تأثیر جریانهای خارجی بوده است. زیرا باید دانست که در فرانسهٔ قرون وسطی، چه در قرن سیزدهم که رمانهای درباری اشرافی (Courtois) نوشته میشد و چه درزمانی که آثار کنایه‌آمیز (Allégorique) مانند «Roman de la rose» بوجود می‌آمد، مقدمات این بیماری تصنع آغاز شده بود.

پیروان تصنع معتقد بودند که اثر هنری باید بزبانی نوشته شود که تودهٔ مردم قادر به فهم آن نباشد. برای این کار باید زبان تازه‌ای ایجاد کرد که با زبان معمولی مردم فرق داشته باشد.

روشهای دیگر از قبیل بورلسک Burlesque و غیره نیز بوجود آمد؛ اما وضع سیاسی و اجتماعی فرانسه درقرن هفدهم ایجاب می‌کرد که ادبیات نیز تحت نظم و انضباط معینی درآید.

وضع اجتماعی دورهٔ کلاسیک

برای اینکه بدانیم چه عواملی ایجاد قواعد محکم و تغییرناپذیری را برای هنر و ادبیات ایجاب می‌کرد باید به وضع اجتماعی دورهٔ کلاسیک اشاره کنیم. دورهٔ کلاسیک بیش از هر چیزی دورهٔ سلسلهٔ مراتب (Hiérarchie) است. در عرصهٔ سیاست، پس از جنگهای فلاخن، حکومت سلطنتی با قدرت زیادی مستقر شده است. پادشاه باحقی که «خدا» باو داده است، فرمانروای مطلق است. رعایای خود و اموال آنان را هرطوری که دلش بخواهد اداره میکند، عشق به میهن با مفهوم عشق به پادشاه و اطاعت از اوامر او آمیخته است، شعاری که وجود دارد این است: ''Une Loi, une Foi, un Roi'' یعنی: «یک قانون، یک دین، یک شاه». کلاسیسیسم این مفاهیم را حقایق انکارناپذیر می‌شمارد. زندگانی دربار و سالونها بسیار مجلل و درخشان است. در این محافل همه چیز از روی آداب و رسوم ترتیب داده شده است. همه کس باید قواعدی را که با کمال دقت تثبیت شده است بداند. ندانستن این قواعد یا اقدام برای عوض کردن آنها عملی نیست و مضحک شمرده می‌شود.

پس در زندگانی ادبی نیز باید تابع قواعد و انضباط بود. پیش از هرچیز باید دانست که «هنر» عبارت از تفنن یا تفریح نیست. هنر فقط وقتی ارزش دارد که چیزی یاد بدهد یا به «اخلاق» خدمت کند.

گذشته از آن، برای ادبیات قواعدی وجود دارد. ممکن است دربارهٔ این قواعد بحث و مشاجره کرد ولی نباید بفکر دور انداختن آنها افتاد و باید دانست که اثر هنری وقتی بدرجهٔ کمال می‌رسد که از این قواعد پیروی کند.

پیدایش قواعد مکتب کلاسیک

بدنبال کوششهای «رنسار» و «دوبله» و دیگران، محققان ادبی تصمیم گرفتند که قبل از تقلید از آثار هنر گذشتگان، به مطالعهٔ نظریات آنان بپردازند، قواعد و اصولی را که آنان در آثار خود ذکر کرده اند تشریح و تفسیر کنند و آثاری

را که می‌نویسند با این قواعد تطبیق دهند. در این کار اسپانیائیها و ایتالیائیها جلوتر از فرانسویان بودند. این بحث در اسپانیا از ۱۵۹۶ الی ۱۶۴۰ دوام داشت. اما باید گفت که محققان اسپانیائی هیچگونه تأثیری در فرانسویان نداشتند و فرانسویان قسمت اعظم آنچه از مکتب کلاسیک فراگرفتند مدیون ایتالیائی ها بودند و بیشتر قواعد آنرا مانند ایتالیائیها از «ارسطو» گرفتند. استاد بزرگ این مکتب در فرانسه **بوالو** Boileau بود که اصول و قواعد مکتب کلاسیک را برای فرانسویان بیان کرد یا بهتر بگوئیم آنچه را قدما گفته بودند بطور مشروحتر و رساتری تکرار کرد.

در نظر کلاسیک ها هنر اصلی شاعر یا نویسنده عبارت از رعایت دقیق این اصول و قواعد بود و نویسنده‌ای می‌توانست اثر «زیبا» بوجود بیاورد که قواعد مکتب کلاسیک را بهتر رعایت کرده باشد. از این رو نویسندگانی را که کاملاً تابع این قواعد نبوده‌اند نمی‌توان نویسندهٔ کلاسیک شمرد. چنانکه امروزه مورخان ادبی، شعرا و نویسندگانی از قبیل **رنسار** Ronsard و **مونتنی** Montaigne و **کورنی** Corneille را بدون کوچکترین تردید از صف نویسندگان کلاسیک بیرون می‌کنند.

عنوان «کلاسیک» مخصوصاً به نویسندگانی که تابع مکتب ۱۶۶۰ بوده‌اند اطلاق می‌شود. از این نویسندگان می‌توان **بوالو** Boileau **راسین** Racine، **مولیر** Molière، **لافونتن** La Fontaine، **بوسوئه** Bossuet، **لابرویر** La Bruyère و **مادام دولافایت** Mme de Lafayette را نام برد.

عدهٔ دیگری قدم جلوتر می‌گذارند و عقیده دارند که اصول مکتب کلاسیک بجز بیست سال (۱۶۶۰ــ ۱۶۸۰) که کاملاً تابع نظم و انضباط مکتب بوده در سالهای دیگر رعایت نشده است، زیرا مولیر نتوانسته است کاملاً بر سبک تصنع غلبه کند و نویسندگان تراژدی بوئی از **رئالیسم** برده‌اند.

اصول و قواعد مکتب کلاسیک

وقتی سخن از وجود اصول و قواعد دقیق برای مکتب کلاسیک به میان می‌آید توجه به یک نکته ضرورت دارد: ادبیات کلاسیک قرن هفدهم، ادبیات مردمی و مورد توجه همهٔ طبقات نیست. این ادبیات، ادبیات گروه اجتماعی نسبتاً محدودی است در دربار و شهر، و مخاطبانش معمولاً مستمعین خبره‌ای هستند. آوردن بعضی موضوع های مهم در تئاتر کلاسیک ممنوع است از قبیل بحث تند سیاسی، مخالفت با مذهب و آوردن سخنان الحادی و غیره. اما نباید تصور کرد که همهٔ نویسندگان دوران به این دستورات گردن نهاده‌اند. نویسندگان دوران کلاسیک مانند **کورنی** و **پاسکال** تا **سن سیمون** هرکدام عصیانگری به سبک خود بودند و پایه گذار سبکی خاص خود؛ اما این عصیان آنها برضد نظم موجود نبود. نویسنده هرگز نمی‌خواست مثل رومانتیک ها خود را از دیگران جدا کند و سازِدیگری بزند. همانطور که ژید بارها گفته است، هنرمند کلاسیک هرگز تلاش نمی‌کند که شخصیت خودش را نجات دهد تا بعد بکلی گم کند. این ادبیات بزرگترین امتیازی که بر سایر جریان‌های ادبی اروپا دارد این است که اجتماعی و همصدا است و به این سبب بیشترین موفقیت آن در عالم تئاتر است که می‌خواهد همیشه طرف خطابش مردمی باشند که در یکجا گرد آمده‌اند.

دو نکته‌ای که دربارهٔ کلاسیسیسم مایهٔ ایجاد سوءتفاهم می‌شود، نخست وجود اصول و قواعد است، چنان که گوئی نویسنده، دست و پایش با زنجیر این اصول و قواعد بسته است. و دیگر تقلید از نویسندگان دوران قدیم است چنان که گوئی کلاسیک های فرانسوی نسخه برداران مطیع آثار گذشتگان بوده‌اند. این پیشداوری ها را معمولاً عصیانگران رومانتیک فرانسه و به‌ویژه آلمان و انگلیس دامن می‌زدند، زیرا می‌خواستند به هر ترتیبی است خود را از قید نفوذ ادبیات موجود جاافتاده‌ای نجات دهند. والا اصول و قواعد نه در آن دوران خاص

صد درصد پذیرفته شده بود و نه در دوران های بعد، ارزش و اهمیت شان را از دست دادند. لافونتن و مولیر و کورنی و دیگران در همان سال ها و در اوج پیروزی کلاسیسیسم، چه با طنز و چه با خشم، به جنگ این قواعد می‌رفتند... در عوض نویسندگان متعددی، از گوته گرفته تا موسه و بودلر، و حتی نمایشنامه‌نویسان و منتقدان غیرفرانسوی (مانند استریندبرگ، بکت و تی. اس. الیوت) این اصول و قواعد را به گرمی ستوده‌اند. اینک به قسمتی از این اصول و قواعد اشاره می‌کنیم:

جستجوی تعادل و کمال

فرق اساسی که کلاسیسیسم با جریان‌های پیش و بعد از خود دارد جستجوی تعادل درونی و عمیق است بین جوهر ذهنی یا عاطفی اثر ادبی و قالبی که اثر در آن ارائه می‌شود. در میان نیروهای پرهرج و مرج عشق و عاطفه و ذهنی که ناظر برآنهاست و اگر هم نتواند برآنها پیروز شود، در مسیر معینی هدایت شان می‌کند. گاهی خواسته اند که این تعادل را به معنی «سلامت» تعبیر کنند؛ گوته در سخن معروف و ناموفقی «کلاسیسیسم» را «سالم» و «رومانتیسم» را «بیمار» خوانده است. البته او بدش نمی‌آمد که پس از آنهمه طوفان هائی که بهترین الهام هایش را مدیون شان است، فکر کند که به چنین صفای اولمپی دست یافته است. اما باید گفت که این حرف او از نوعی خودستائی و نیز احتیاطکاری بورژوائی خالی نبود.

اما حقیقت پیچیده‌تر است، روانشناسی جدید به ما آموخته است که سرکوب کردن جنون هایمان و بی نظمی ها و عصیان های مخفی مان، در عین حال می‌تواند هستی مان را زهرآلود کند. حتی در عصر طلائیِ خردگرائی و تجربه گرائی در انگلستان قرن هیجدهم، بیمارانی بیشتر از دوران رمانتیک ها وجود داشته است: بیماری عصبی، مالیخولیا و انحرافات جنسی. نویسندگان دیگری بودند که توانستند قبول کنند که نیروی جوانی شان را تلف کنند و به دنبال کمال مطلوبی خیلی بالاتر اوج بگیرند و صاعقه زده فرو بیفتند. این قبیل آدم ها را بیشتر بین رومانتیک ها می‌بینیم. **نووالیس، هولدرلین، ژان‌پل، شلی، نروال** نمونه های آنها

هستند. حال و هوای آنها، حال و هوای نگرانی و کشش به سوی ناتمام ماندن است و همانطور که **موسه** می‌گوید، بی نهایت آنها را رنج می‌دهد، همانطور که حتی **لامارتین** و **هوگو** را دچار اضطراب کرده است. البته کلاسیک ها هم در لحظاتی همین اضطراب را احساس کرده‌اند و همان آرزوها در دل شان پیدا شده است، اما کوشش کرده‌اند که آن را تابع ضرورت های بالا تری بکنند و آن ضرورت ها عبارت است از احتیاج به تسلط آرام بر خویشتن و آن شادمانی که نویسنده از زندانی کردن رویای خود در قالب کمال یافته ای احساس می‌کند و بیشتر از اینکه به فکر «بی نهایت» باشد به «کمال» می اندیشد.

تقلید از طبیعت

قبل از رعایت هر قانون و قاعدهٔ دیگری آنچه نویسندهٔ کلاسیک باید در نظر بگیرد، تقلید از طبیعت است. **بوالو** در **فن شعر** خود میگوید:

«حتی یک لحظه هم از طبیعت غافل نشوید.» (فصل سوم)

اما نکتهٔ قابل توجه در اینجاست که بنیادگذاران سایر مکاتب نیز ادعای تقلید از طبیعت را دارند. مثلاً **ویکتورهوگو** پیشوای رمانتیسم درعین حال که به مخالفت با کلاسیسیسم برخاسته است و می‌خواهد اساس آنرا درهم بریزد، اراده میکند که فرمانروائی طبیعت را مستقر سازد و می‌گوید: «پس طبیعت! طبیعت و حقیقت!» سپس **زولا** وقتی که ناتورالیسم را بنیاد می‌نهد، ادعا می‌کند که طبیعت را به عنوان چیز تازه ای در ادبیات آورده است. حتی شاعران متصنع نیز ادعا می‌کنند که آثارشان موافق طبیعت و عبارت از نقاشی طبیعت است.

ولی تقلیدی که کلاسیک ها از طبیعت می‌کنند با روش دیگران فرق دارد و قابل بحث است: آیا تقلید از طبیعت باید مانند عکاسی عیناً و بادقت انجام گیرد؟ نه! باید از نقوش درهم طبیعت، جوهر هرچیز خوب یا بد را بیرون کشید و این جوهر مشخص کننده را به‌نحوی که مطابق با حقیقت و واقعیت باشد، بصورت کامل بیان کرد. این اثر مشخص کننده باید از زوائد و مطالب اضافی مجزا شود و به تنهائی خودنمائی کند. هنرمند باید حالتی را که می‌خواهد نشان دهد، بجای

تقلید جزئیات آن با چند عبارت کوتاه و قوی بیان کند، و در حقیقت باید به طبیعت فرمان دهد که بهتر از هرموقع دیگری جلوه کند. یعنی هنرمند کلاسیک بجای نقاشی طبیعت، صورت کاملتری از آن می‌سازد و آنرا با آرمانها و آرزوهای بشریت توام می‌کند.

و باز سؤال دیگری پیش میآید: از خود می‌پرسیم آیا هنرمند کلاسیک در نظر دارد همهٔ آن چیزهائی را که در طبیعت وجود دارد بیان کند؟ هنرمند کلاسیک تمام طبیعت را نمی‌خواهد تقلید کند. او فقط در صدد تقلید طبیعت انسانی است زیرا هنوز قرن هفدهم، طبیعت خارج، یعنی آن طبیعت زنده و جالب و رنگارنگی را که باید در آینده **ژان ژاک روسو** کشف کند نشناخته است و به آن توجهی ندارد. **سنت اورمون** Saint - Evremond نویسندهٔ قرن هفدهم در این باره چنین می‌گوید:

«گفتاری که در آن فقط از درختان و رودها و چمنزارها و کوهها و باغها سخن رود، اثر رخوت آوری در ما دارد یا حداقل، لذت تازه ای ایجاد نمی‌کند، اما آنچه از بشریت گرفته شده است، از قبیل تمایلات و محبت ها و تأثرات، طبیعتاً در اعماق روح ما نفوذ می‌کند و احساس می‌شود، زیرا زائیدهٔ طبیعت واحدی است و بآسانی از روح هنرمند به روح خواننده یا تماشاگر منتقل می‌شود.»

در مورد طبیعت انسانی نیز باید از خودمان بپرسیم که آیا هنرمند کلاسیک می‌خواهد صفات پست را هم که ساختگی نیست و در طبیعت او وجود دارد بیان کند؟ «بوالو» از این کار نیز خودداری می‌کند. آئین کلاسیک ادبیات را از نشان دادن صفات پست انسانی منع می‌کند، زیرا عقیده دارد که این صفات در حیوانات نیز وجود دارد و صفاتی که ما را از حیوانات مشخص ساخته و انسان نموده است خیلی بالا تر از اینهاست و باید به تشریح و توصیف آنها پرداخت. حیوانات اسیر غرائز و انسان حاکم بر حیوانات است. مخصوصاً از صفات انسانی، آن صفاتی را باید تشریح کرد که زودگذر نیست بلکه مداوم است. این صفات مداوم در روح انسانی وجود دارد: عشق و حسد و خست و غیره از این قبیل است و همین قسمت کلاسیسیسم است که آنرا از رئالیسم، که ممکن است

قسمت هائی از زندگانی اجتماعی عصر معین یا محیط مخصوصی را تشریح کند، دور می‌سازد.

تقلید از قدما

طبیعت بطور مستقیم و بی واسطه قابل تقلید نیست، زیرا هیچیک از سرمشقهائی که طبیعت در معرض دید بشر گذاشته است، دارای مشخصات کامل و بی نقص زیبائی نیست. در این میان قدما توانسته اند از میان این مظاهر طبیعت، بهترین و مناسب‌ترین آنها را انتخاب کنند و در آثارشان بطرز شایسته ای بیان نمایند. هنرمند کلاسیک می‌گوید که زیبائی جاودانی را باید در آثار قدما جستجو کرد و در این باره اصل مسلمی را که به آن اعتقاد دارد چنین بیان می‌کند:

آثار تازه‌ای که بوجود می‌آید ممکن است خوب باشد یا بد. اغلب این آثار دیر یا زود فراموش می‌شوند اما فقط شاهکارهای تردیدناپذیری مانند **انئید** Enèide اثر **ویرژیل** و **ایفی ژنی** Iphigenie اثر **اوریپید** Euripide است که می‌تواند پس از گذشتن دوهزار سال باز هم مورد ستایش باشد. پس این آثار به سبک شایسته ای نوشته شده است و کسی که می‌خواهد اثرش زنده بماند باید از آنها تقلید کند بنابراین باید موضوع و نوع و مخصوصاً سبک و تکنیک آنها را تقلید کرد (ناگفته نماند که **راسین** از **اوریپید** و **لافونتن** از **ازوپ** Esope تقلید کرده اند.) البته این تقلید را نباید نوعی بردگی شمرد، بلکه عبارت از رعایت قانون و روش معینی است و هر هنرمندی بخودی خود ارزش جداگانه ای دارد و هنرهای تازه‌تری می‌تواند داشته باشد پس وقتی که نویسنده‌ای از قدما تقلید می‌کند، اگر بخواهد که اثر پرارزشی بوجود آورد، احتیاج به چیز تازه‌ای دارد و آن «غور و تعمق» است. هر نویسندهٔ کلاسیک مانند **لابرویر** تکرار می‌کند که: «همه چیز گفته شده است.» اما در عین حال **آلن** Alain میگوید: «نکتهٔ جالب زندگانی بشر این است که همه‌چیز گفته شده ولی هیچ چیز کاملاً درک نشده است.» از اینرو حقایق باید در هردوره ای تکرار شود.

وقتی که آثار نویسندگان قدیم را می‌خوانیم می‌بینیم همانطور که **دیدون**

Didon قهرمان ویرژیل و یا آندروماک Andromaque قهرمان اوریپید عاشق شده‌اند، در قرن هفدهم نیز بهمان صورت عاشق می‌شوند. پس باید گفت که قلب عشاق عوض نشده است. راسین «ایفی‌ژنی» را از اوریپید تقلید کرده و در مقدمه‌ای که برآن نگاشته است چنین می‌نویسد:

«آنچه از اوریپید و همچنین از همر تقلید کرده بودم، در صحنهٔ تئاتر ما تأثیر نیکوئی بخشید و این تأثیر بمن نشان داد که ذوق سلیم همیشه ثابت است و در هیچ قرنی با قرن دیگر فرق نمی‌کند. ذوق پاریس با ذوق آتن تطبیق کرد. تماشاگران من بدیدن چیزهائی که زمانی اشک از چشم مردم دانشمند یونان قدیم سرازیر می‌کرد، دچار هیجان گشتند.»

«اصل عقل» یا احساس

اما نقد قرن بیستم لحن ملایمتری را به کار می‌برد و ادعای آن مقررات خشک و انعطاف‌ناپذیر را که چهرهٔ این جریان ادبی و هنری را مشوب کرده بود، عملاً کنار گذاشته است. چنان‌که در عبارات بالا دیدیم، معمولاً تا اوائل قرن بیستم کلاسیسیسم را باخردگرائی دکارتی همانند می‌کردند؛ البته از لحاظی خود دکارت این زمینه را فراهم ساخته بود، زیرا با قید اینکه عقل بین همهٔ مردم جهان به تساوی تقسیم شده است خواسته بود که از آن، فرهنگی جهانی و پایه‌ای برای علوم و نظم دنیا فراهم کند. اما بعضی ها دکارت را تا حدی اهل کشف و شهود می‌دانند و به‌طوری که زندگینامه‌نویسش می‌گوید، این فیلسوف در سال ۱۶۱۹ رویائی عجیب (شاید در بیداری) دید که مسیر فلسفی او را تعیین کرد. اندیشهٔ دکارت از چند لحاظ، خردگرائی غالبی است که جاه‌طلبانه از پیروی سادهٔ خرد فراتر می‌رود. از سوی دیگر اگر فلسفهٔ دکارت پس از مرگ او در ۱۶۵۰، سخت ستوده شده است، بیشتر در انگلستان و هلند و سوئد و آلمان بوده است تا در فرانسه که با مخالفت‌هائی روبرو بود. وقتی که کارتزیانیسم رواج یافت پاسکال، رتز، مولیر و لاروشفوکو، هرکدام عقایدشان ساخته و پرداخته شده بود و هیچکدام از دکارت تأثیر نپذیرفتند. حتی لافونتن و راسین نیز تحت تأثیر دکارت نبودند. در

قرن بعد که در انگلستان آن را «عصر خرد» Age of Reason می‌نامند، ایمان به عقل برای مدتی عقیدهٔ راسخ و پرشور شد. درواقع، تقریباً تمام اخلاقیون، نمایشنامه‌نویسان و شاعران فرانسوی که به کلاسیک معروف بودند، ادعای خردگرائی و دادن نظام خردگرایانه به زندگی را مسخره می‌کردند. کارتزیانیسم را که روشی انتزاعی و بیشتر به هندسه نزدیک بود، چندان مناسب حال ادبیات و هنر نمی‌دانستند و آن زیبائی و ظرافت ناگفتنی را که در آثار باستانی وجود داشت و جوهر ابدی آثار ادبی بود، بر خردگرائی دکارت ترجیح می‌دادند.

نویسندگان نیمهٔ دوم قرن هفدهم روحیهٔ تحلیل را جایگزین خردگرائی خشک کردند. آنها می‌دانستند که شور درون مقاومت‌ناپذیر است و احساسات آدمی گول‌زننده و گونه گون است. «ارمیون»، «روکسان»، و «فدر» (قهرمانان آثار کلاسیک) مانند ژولیت شکسپیر، افسون شده‌اند. اگر شاهدخت کلوزمام اختیار خود را به‌دست دل دیوانه نمی‌سپارد، شخصیت های دیگر رمان مانند او از عشق نمی‌ترسند و تسلیم آتش درون خود هستند که حتی زندگی شان‌را می‌سوزانند. اما همین قهرمانان تراژدی و رمان کلاسیک، درعین حال تحلیل‌گران روشن بین احساسات خود هستند. و شاید در این مورد بهترین سرمشق را از مونتنی گرفته باشند. او که در تتبعات خودش غرایبی را از نوع آثار نویسندگان باروک آزموده بود، درعین حال با توسل به همهٔ تجارب خودش از تاریخ و زندگی اقوام مختلف و تحلیل روحیهٔ انسان های گوناگون، مردم را با هشدارِ «خود را بشناس» به اندیشهٔ عقل گرائی تشویق می‌کرد. این روش سقراطی درعین حال راه زندگی را به همهٔ مردم یاد می‌داد. شاید مشخص‌ترین اظهارنظر او در این باره در یکی از مقالات مهم جلد سوم تتبعات باشد که می‌گوید پیوسته در مسیر عقل پیش برویم و اضافه می‌کند که البته زندگی به شور و هیجان و لذت و شهوت و غیره نیز احتیاج دارد، اما «من بردهٔ هیچکدام آنها نمی‌خواهم باشم مگر بردهٔ عقل».

پس از تتبعات مونتنی اثر دیگری که تقلیدی از آن شمرده می‌شد **دربارهٔ فرزانگی** (De la Sagesse) اثر **پی‌یر شارون** P. Charron بود که در سال

۱۶۰۶ منتشر شد. در این کتاب نیز که تأثیر فراوان در طرز تفکر عصر خود داشت، شارون ادعا کرده بود که راه خوشبختی فرد و نظم جامعه در این است که هرکسی خود را بشناسد. تأثیر فلاسفهٔ دیگری از قبیل **گاسندی** Gassendi (۱۵۹۲ ــ ۱۶۵۵) و **لاموت لویه** La Mothe Levayer (۱۵۸۸ ــ ۱۶۷۲) نیز در طرز تلقی نویسندگان کلاسیک قابل توجه بود، که بحث از آنها در حوصلهٔ این مقال نیست.

آموزنده و خوشایند

بعقیدهٔ صاحبنظران کلاسیک، تنها تجسم زیبائی برای تکمیل یک اثر هنری کافی نیست، بلکه اثر هنری درعین حال باید آموزنده و دارای نتیجهٔ اخلاقی باشد. اما باید دانست که کلاسیسیسم مکتب وعظ و خطابهٔ خشک نیز نیست، بلکه یک مکتب اخلاقی حد فاصل بین درس و تعلیم محض و بازی و تفریح ساده است، و روشی که برای این آموزش ها اتخاذ می‌شود باید برای مردم خوشایند باشد. فصاحت و بلاغت بوسوئه مخصوصاً در مرثیه هائی که گفته است چنین منظوری را تأمین می‌کند. **لوکرس** Lucrece می‌گوید: «داروی تلخ را به کودکان در جامی می‌دهند که اطراف آنرا شیرینی مالیده باشند، زیرا کودک به شیرینی سرگرم می‌شود و دارو را می‌خورد» بطور کلی همهٔ هنرمندان کلاسیک معتقدند باینکه اثر هنری باید در زیر ظاهر زیبای خود دارای یک جنبهٔ اخلاقی باشد که جوهر اصلی آن اثر و دلیل ایجاد آن شمرده شود.

وضوح و ایجاز

اثر کامل اثری است که روشن و واضح باشد. وضوح و سادگی عبارت از این نیست که اثر فقط از طرح سطحی و ساده‌ای تشکیل یافته باشد، بلکه عبارت از این است که جمله ها با دقت و ظرافت هنرمندانه ای تنظیم شود و از کلمات نامفهوم و زائد تصفیه گردد. زبان کلاسیک وسیع نیست و کلمات محدودی دارد. می‌گویند که «راسین» در آثار خودش بیشتر از هشتصد کلمه بکار

نبرده است. هنرمند کلاسیک در استعمال اصطلاحات بسیار سختگیر و مقید است و کلمات متعدد و غیرمصطلح بکار نمی‌برد.

همچنین قاعدهٔ مهم سبک، در مکتب کلاسیک، این است که مطالب بیشتری با حداقل کلمات ممکن بیان شود. نمایشنامه ای که دوهزار بیت داشته باشد و اندرزی که به سه سطر برسد طولانی شمرده می‌شود. آثار هر نویسنده باید در یک یا دو جلد جابگیرد. فقط باید برای بیان مطلبی نوشت همانطور که ولتر می‌گوید: «هیچ چیز بیفایده ای را نباید گفت.»

حقیقت‌نمائی Vraisemblance

«حقیقت‌نمائی» در میان اصول مکتب کلاسیک برهر اصلی مقدم است. ارسطو در فصل نهم «فن شعر» عبارتی را به بیان این مطلب اختصاص داده و نویسندگان قرون بعد، همهٔ تعریفهائی را که در این باره آورده اند از آن عبارت اقتباس کرده اند و گفته های آنان در حقیقت تعبیر و تفسیر آن عبارت است. عبارت ارسطو چنین است:

«شکی نیست که اثر شاعر از آن چیزی که اتفاق افتاده است بحث نمی‌کند، بلکه از آن چیزی سخن می‌گوید که وقوع آن برحسب ضرورت یا «حقیقت‌نمائی» امکان دارد. یعنی فرق شاعر و مورخ این نیست که اولی گفته اش منظوم باشد و دومی منثور، بلکه فرق اصلیشان این است که مورخ ازآنچه اتفاق افتاده است بحث می‌کند و شاعر از آنچه می‌توانست اتفاق بیفتد... شعر پیوسته از کلیات بحث می‌کند و تاریخ از جزئیات. «کلی» آن چیزی است که هرکسی، مطابق مشخصات روحی خود و برحسب ضروریات یا حقیقت‌نمائی می‌تواند آنرا بگوید یا انجام بدهد. شعر برروی این زمینه اسامی خاص می‌نهد. و «جزئی» آن است که مثلاً «آلکیبیاد» انجام داده است، یا نسبت باو اعمال کرده اند.»

این نظریهٔ «حقیقت‌نمائی» که آنرا از «حقیقی» و «ممکن» جدا کرده اند، بعدها بوسیلهٔ محققان ایتالیائی تفسیر و تشریح شده و محققان فرانسوی

این اصل را از آنان فراگرفته اند. چنانکه بعداً «شاپلن» نویسندهٔ کلاسیک، «کورنی» را به این عنوان که موضوع نمایشنامهٔ «لوسید» Lecid او، درعین «ممکن» و «حقیقی» بودن، حقیقت‌نما نیست، عیب می‌کند: «دوبریاک» در سال ۱۶۵۷ دربارهٔ رعایت این اصل در تئاتر چنین نوشت:

«حقیقت نمی‌تواند موضوع نمایش باشد، زیرا چه بسیار چیزهای حقیقی که نباید بمعرض تماشا گذاشته شود... ممکن نیز نباید موضوع تئاتر قرار گیرد زیرا خیلی چیزها اجرایش امکان دارد اما نمایش دادن آنها مضحک خواهد بود... پس در این میان فقط چیزهای «حقیقت‌نما» است که می‌توان شعر نمایش را در زمینهٔ آنها ساخت.»

همانطور که گفته شد اثر هنرمند باید آموزنده باشد. برای راهنمائی مردم به سوی شرافت و مزایای اخلاقی، فقط بیان مسائل «حقیقت‌نما» است که می‌تواند مورد استفادهٔ شاعر قرار گیرد نه ذکر وقایع حقیقی.

در هنر، حقیقت‌نما آن چیزی است که عقاید عمومی دربارهٔ آن متفق است. از اینرو نویسندهٔ کلاسیک باید وقتی هم که شخص معینی را به عنوان قهرمان اثر خود انتخاب می‌کند، آن خوی او را موضوع اثر خود قرار دهد که برای اشخاص هم‌تیپ او جنبهٔ کلی دارد و الا انتخاب خوی استثنائی او، مثلاً «خشم آشیل» بعنوان مایهٔ اصلی حوادث اثر، بهیچوجه شایسته نیست.

برازندگی[۱] Decorum (Bienséances)

برازندگی یکی از اصطلاحات اساسی زیبائی شناسی کلاسیک است. این اصطلاح معادل کلمهٔ Decorum لاتینی و سخت مورد علاقهٔ فن بلاغت لاتین است. کلمهٔ دکوردم را معمولاً ناشی از «هنر شاعری» هوراس می‌دانند اما

۱. در چاپ‌های پیش به جای این اصطلاح «نزاکت ادبی» گذاشته شده بود که در این چاپ تغییر کرده است. ناگفته نماند که بعضی از نظریه‌پردازان نیز به جای این اصطلاح از کلمهٔ «هماهنگی» Harmonic استفاده می‌کنند.

جالب توجه اینکه هوراس در سراسر این نامهٔ منظوم حتی یکبار هم این کلمه را بکار نبرده است؛ زیرا درواقع «برازندگی» خلاصهٔ مجموعهٔ دستورالعمل هائی است که هوراس در نامهٔ خود پیشنهاد می‌کند. اما **سیسرون** در جلد سوم اثر معروف خودش **در باب خطابه** (De oratorium) از آن سخن گفته است. کلمه با اندیشه های انجمن های اومانیستی قرن شانزدهم شرح و تحلیل شده است و نظریه‌پردازان ادبیات کلاسیک، بخصوص **شاپلن** (در سال های ۱۶۳۰ ــ ۱۶٤۰) آن را جزو اصول مکتب کلاسیک مطرح کرده‌اند مفهوم برازندگی طنین دوگانه‌ای دارد: اخلاقی و بلاغی. **لابرویر** می گوید: «چیزهای زیبا معمولاً نابجا نمی افتد. برازندگی مایهٔ کمال می‌شود و از عقل برازندگی می‌زاید.»[2] آنچه در روابط اجتماعی و زندگی روزمرهٔ مردم مراعات می‌شود، در جهان اندیشه نیز کارساز است. بازهم لابرویر می‌گوید: «هرگز در نمازخانه‌ای آهنگ رقص شنیده نمی‌شود یا در مراسم دعای کلیسا آهنگ تئاتر.» رعایت برازندگی برای نویسنده، نه‌تنها حفظ ظاهر آراستهٔ اثر، بلکه در درجهٔ اول توجه به این نکته است که ادبیات به حد یک بازی ذوقی تنزل نکند، یا راحت‌تر بگوئیم، هیچ چیزی نابجا نیفتد. یعنی همه چیز مناسب با قراردادهای یک «نوع ادبی»، با روحیات یک شخصیت و حالت خاص یک موقعیت (برازندگی درونی) و متناسب با تفاهم یا حساسیت گروه تماشاگران (برازندگی برونی). بدینسان برازندگی از مفهوم قواعد چندان جدا نیست و نقش مهمی در شناخت ارزش تئاتر باستانی بازی می‌کند. (در سال ۱۹۷٤، **راپن** Rapin در کتابی با عنوان **اندیشه هائی دربارهٔ بوطیقای ارسطو** چنین نوشت: «آنچه مخالف قواعد زمانه، آداب و اخلاق و احساسات باشد، بیانش مخالف برازندگی است.»)

بدینسان «برازندگی» در اغلب مواقع، با اصول «حقیقت‌نمائی» و «تناسب» در هم می‌آمیزد: حقیقت تاریخی اغلب دلخراش است و نویسنده باید

2. La Bruyere, Les Caractère, XIV, De Quelques usage, 78.

آن را ملایمتر کند تا مراعات برازندگی را کرده باشد. «تناسب» مربوط به اشخاص نمایش است و حال آنکه برازندگی با تماشاگران سر و کار دارد. وقتی که تناسب، رسوم و عادات وآداب زمانه و محل حادثه را درنظر می‌گیرد، برازندگی به عقاید و آداب و اخلاق مملکت در روزگاری که نمایش در آن به صحنه می‌آید، نگاه می‌کند.

این اصل در تمام اصول دیگر مکتب کلاسیک دخالت دارد و در صورت عدم رعایت آن، همهٔ اصول دیگر ارزش کلاسیک خود را از دست خواهند داد.

قانون سه وحدت

منظور از «قانون سه وحدت» وحدت موضوع و وحدت زمان و وحدت مکان است که از اصول مهم مکتب کلاسیک شمرده می‌شود و از ادبیات یونان و آثار ارسطو به ارث مانده است. نویسندگان کلاسیک به پیروی از پیشوایان یونانی خود عقیده داشتند که در هراثر ادبی باید این وحدتها مراعات شود و اثری که فاقد این سه وحدت باشد نمی‌تواند مورد قبول هنرمندان کلاسیک واقع شود. در اینجا هریک از این سه وحدت را جداگانه مورد بحث قرار می‌دهیم:

وحدت موضوع Unité d'action

وحدت موضوع عبارت از این است که حوادث فرعی و اضافی داخل حادثهٔ اصلی نشود و حادثهٔ نمایشنامه از شاخ و برگهای خارجی و وقایع زائد بری باشد. «وحدت موضوع» را ارسطو در «فن شعر» خود بیان کرده است. نخست می‌گوید که وحدت موضوع بهیچوجه فقط با انتخاب یکنفر بعنوان قهرمان داستان حاصل نمی‌شود زیرا در زندگی یکنفر ممکن است چندین حادثهٔ گوناگون اتفاق بیفتد. سپس از گفتهٔ خود چنین نتیجه می‌گیرد.

«افسانه (Fable)... فقط باید یک حادثه (موضوع) کامل را بیان کند.

همهٔ قسمتهای این موضوع چنان باید کنار هم چیده شده باشد و چنان وحدتی تشکیل دهد که کوچکترین قسمتی از آنرا نتوان تغییر داد یا حذف کرد. زیرا آن مضمونی که هم بتوان درمطلبی وارد کرد و هم بدون لطمه خوردن به مطلب از آن حذف کرد، جزو آن مطلب نیست.»

این اصل در ثلث اول قرن هفدهم مایهٔ کشمکش های فراوان شد ولی رفته‌رفته نویسندگان کلاسیک براین اصل تکیه کردند و شرح و تأویل هائی برآن نوشتند و بعنوان اصل مسلمی قبول کردند که هر اثری باید فقط یک حادثه از زندگی قهرمان را بیان کند، حادثه ای که قسمتهای مختلف آن کاملاً بهم مربوط باشد.

در سال ۱۶۶۰ «کورنی» نظرشخصی خود را به این اصل اضافه کرد و گفت که وحدت موضوع در کمدی عبارت از وحدت «مانع» (Obstacle) و در اثر تراژدی عبارت از وحدت «تهلکه» (Péril) است. و به این ترتیب دربارهٔ تمام انواع آثار ادبی دیگر نیز تعمیم خواهد یافت.

وحدت زمان Unité de temps

وحدت زمان نیز از ارسطو بیادگار مانده است. ارسطو میگوید: «تراژدی میکوشد که تا حد امکان خود را در یک شبانه‌روز محصور کند و یا حداقل از این حدود تجاوز ننماید.» نمایشنامهٔ مطلوب آن است که مدت وقوع حادثهٔ آن تقریباً معادل همان مدتی باشد که برای نمایش دادن آن لازم است. زیرا جا دادن حادثهٔ سالها و قرنها دریک نمایشنامهٔ سه چهارساعتی طبیعی نیست و دور از «حقیقت‌نمائی» است و عدم تناسب زمان نمایش با زمان واقعی حوادث تراژدی را از صورت عادی خارج می‌سازد.

وحدت مکان Unité de lieu

دربارهٔ «وحدت مکان»، ارسطو چیزی نگفته است، بلکه وحدت مکان را درسال ۱۴۵۵ «ماگی» Maggi منتقد ایتالیائی مطرح کرده است. منتقد

مزبور این اصل را از اصل «وحدت زمان» نتیجه گیری کرده و گفته است که اگر مدت نمایش کوتاه باشد ولی مکانهائی که حوادث در آن اتفاق می افتد متعدد و دور از هم باشند تراژدی جنبهٔ طبیعی خود را از دست می‌دهد. از اینرو تا حد امکان حادثه باید در مکان واحد اتفاق بیفتد. تراژدی وقتی مؤثر می افتد که جمع و جور باشد و اگر حادثهٔ آن بین زمانهای مختلف و مکانهای متعدد تقسیم شود، عاقلانه شمرده نمی‌شود.

وحدت مکان نخست چندان اجباری شمرده نمی‌شد و می‌گفتند: مکان واحدی که برای یک نمایشنامه در نظر گرفته می‌شود، ممکن است عبارت از یک جزیره، یک شهر و یا یک ایالت باشد و یا بقول کورنی «نقاطی که درظرف ۲۴ ساعت بتوان بین آنها رفت و آمد کرد.» ولی در سال ۱۶۳۵ «شاپلن» آنرا کاملاً جدی و اجباری اعلام کرد و گفت که در سراسر نمایش هیچگونه تغییر دکوری جایز نیست.

بالاخره پس از سال ۱۶۶۰ پیروزی هرسه وحدت درعالم فکر و ادب قطعی شد.

چهارمین وحدت

«هوراس»، در آغاز «فن شعر» خود، وحدت چهارمی نیز باین سه وحدت اضافه کرده است که عبارت از وحدت «لحن» (Ton) است. ولی اگر این وحدت مراعات گردد، یعنی درسراسر اثر فقط یک لحن بکار برده شود، آثار مختلطی از قبیل «حماسی و کمدی» Heroi - Comique یا «تراژدی و کمدی» Tragi - Comique از شمار آثار کلاسیک خارج می‌شود.

انواع آثار ادبی

در مکتب کلاسیک انواع آثار ادبی مانند طبقات اجتماع، با سلسله

مراتب طبقه‌بندی شده است. اکنون ما شرح این «انواع ادبی» (Genres Littéraires) را بطور خلاصه نقل می‌کنیم:

حماسه و رمان

پیروزی بی‌نظیر «ایلیاد» Iliade و «انئید» Enéide باعث شد که در میان انواع آثار ادبی، «حماسه» (Epopée) در درجهٔ اول قرار گیرد و هر یک از شاعران قرن کلاسیک بنوبهٔ خود کوشیدند که یک اثر حماسی نظیر این آثار کهن بوجود آورند.

از مشخصات این نوع اثر ادبی عظمت و جلال جنگجویانهٔ آن و برجستگی موضوع و قهرمانان آن است. عشق را نیز به‌شرطی که برجسته و بزرگ باشد می‌توان در خلال حوادث آن جا داد. قهرمانان حماسه باید از هرلحاظ کامل باشند، بطوریکه حتی خطاهای آنها نیز خالی از جنبهٔ قهرمانی نباشد.

وقتیکه داستان بجای شعر بصورت نثر بیان شود، نوع دیگری از آثار ادبی را تشکیل می‌دهد که آنرا «رمان» می‌نامند. در رمان نیز همان قواعد تنظیم حماسه بکار برده می‌شود، با این تفاوت که در حماسه جای مهم را جنگ اشغال کرده است ولی در رمان این مقام به عشق اختصاص داده شده است. در رمان اهمیت بیشتری به حقیقت نمائی اثر داده می‌شود. ضمناً این نکته را نیز باید در نظر داشت که رمان باید دارای نتیجهٔ مفید اخلاقی باشد.

نکتهٔ قابل تذکر این است که نویسندگان کلاسیک بفکر رمان‌نویسی نیفتادند و از این نویسندگان یگانه کسی که رمانی نوشت و توانست محبوبیتی کسب کند، مادام دولافایت بود که شاهکار خود را بنام **شاهدخت کلو** Princesse de Clèves با رعایت اصول کلاسیک بوجود آورد.

تراژدی و کمدی

درمورد تعریف تراژدی نیز باید سراغ ارسطو رفت زیرا محققان و شاعران در این باره از او پیروی کرده‌اند. ارسطو در «فن شعر» خود «تراژدی» را اینطور

تعریف می‌کند:

«تراژدی عبارت است از تقلید یک حادثهٔ جدی و کامل و دارای وسعت معین، با بیانی زیبا که زیبائی آن در تمام قسمتها بیک اندازه باشد، و دارای شکل نمایش باشد نه داستان و حکایت، و با استفاده از وحشت و ترحم، عواطف مردم راپاک و منزه سازد.»

این تعریف پس از ارسطو مورد تعبیر و تفسیر فراوان قرار گرفته است. «کورنی» معتقد است که فقط جدی بودن حادثه و شخصیت و ارزش قهرمانان اثر برای تشخیص تراژدی از کمدی کافی است.

دربارهٔ حادثهٔ تراژدی همه صاحبنظران متفق الرأی اند و عقیده دارند که باید از تاریخ یا افسانه ها استخراج شده باشد، و تقریباً همهٔ شاعران کلاسیک بجز عدهٔ بسیار کمی این نظر را پذیرفته اند. این حادثه باید از تاریخ روم یا افسانه های یونان استخراج شود. حوادث تازه بهیچوجه مورد قبول نمی‌تواند باشد.

قهرمان تراژدی

ارسطو می‌گوید که قهرمان تراژدی نباید جنایتکار باشد. ضمناً بسیار پرهیزکار و صحیح العمل نیز نباید باشد. باید «از خوشبختی به تیره‌روزی افتاده باشد، اما نه براثر جنابت بلکه درنتیجهٔ یک اشتباه» باید ایجاد ترس و ترحم کند. در این مورد نیز همهٔ سخن سنجان از ارسطو تقلید کرده اند ولی در این میان «کورنی» نظر شخصی خود را چنین ابراز داشته: «قهرمان تراژدی میتواند بیگناهی باشد که در بدبختی افتاده و یا شخص شروری که دچار تیره‌روزی شده است.» بنابه عقیدهٔ ارسطو ـــ که دیگران نیز از آن پیروی کرده اند ـــ قهرمان تراژدی باید با اشخاصی که قطب مقابل او را در تراژدی تشکیل می‌دهند، رابطهٔ خانوادگی و یا حسی داشته باشد.

صاحبنظران برای تراژدی اندازه‌هائی هم تعیین کرده اند که چنین است: مدت نمایش باید در حدود سه ساعت و تعداد ابیات تراژدی هزار و پانصد الی هزار و هشتصد و تعداد پرده های آن پنج باشد.

کمدی

تئوری کمدی بسیار کوتاه است. ارسطو دربارهٔ آن تقریباً هیچ چیز نگفته است ولی مفسران قواعد کلاسیک کمدی را چنین تعریف کرده اند: «کمدی عبارت از یک اثر نمایشی جالب است که اشخاص آنرا شخصیتهای پائین تر تشکیل دهند و حوادث آن از زندگی روزمره گرفته شده باشد. در کمدی اصل «حقیقت نمائی» باید بیشتر از جاهای دیگر مراعات گردد، پایان خوشی داشته باشد و دارای حادثهٔ ابتکاری باشد.»

در مورد مسائل دیگر اصول تراژدی دربارهٔ کمدی نیز صادق است.

انواع دیگر: اشعار چوپانی، غنائی، هجائی و غیره...

شعر چوپانی Bucolique داستان چوپان هائی است که نغمهٔ طبیعت و عشقهای خود را می‌سرایند. ارزش این اشعار بسته به سهولت و روانی آنها و طبیعی بودنشان است. شعر چوپانی باید از هرچیز خشنی **که برازندگی آنرا بهم زند** دور باشد، اما درعین حال باید جنبهٔ ابتدائی و روستائی خود را از دست ندهد.

اشعار غنائی Lyrique انواع مختلف دارد و برجسته ترین نوع آن قصیده است که شامل ستایش خدایان و وصف فتوحات بزرگ و بیان عشق است. این نوع اشعار باید دارای بیان و موضوع جالب و برجسته ای باشد.[1]

انواع کوچک دیگر از قبیل **شعر هجائی** Satire، لطیفه Epigramme و ترجیع بند Ballade دارای قانون و اصول مشخصی نیستند و شکل آنها بیشتر بسته به ذوق گویندگان آنهاست.

۱. دربارهٔ انواع ادبی، در قرون اخیر، بخصوص در قرن حاضر و در روزگار ما مطالعات مفصلی صورت گرفته است که مهمترین آنها تحقیقات **نورتروپ فرای N. Frye سوتان تودوروف Tz. Todorov** و ژرار ژنت **G. Genette** و چند محقق دیگر است که بیشتر آنها با برداشت های مختلف از بوطیقای ارسطو و آثار افلاطون، سه نوع حماسی، نمایشی و غنائی را انواع اصلی ادبی شمرده اند. یکی از جالبترین تحقیقاتی که چند سال پیش در این باره منتشر شد اثری با عنوان Introduction a l'architexte اثر ژرار ژنت است که محقق فرانسوی در آن برداشتهای مختلف از این سه نوع ادبی را تحلیل کرده است.

ادبیات قرن کلاسیک در کشورهای دیگر

برخلاف رنسانس و عصر روشنگری و رومانتیسم و سمبولیسم که پدیده‌های اروپائی هستند و درچند کشور باهم و یا بدنبال هم ظاهر شده‌اند، باید گفت که کلاسیسیسم فرانسه در خارج از آن کشور معادلی نداشته است. البته این امتیاز خاصی شمرده نمی‌شود و همانطور که قبلاً گفته شد نویسندگان دوران رنسانس و یا قرن شانزدهم ایتالیا از قبیل **کاستیلیونه** Castiglione، **آریوستو** Ariosto **و تاسو** Tasso گذشته از اینکه آثار اصیل و درخشانی بوجود آورده‌اند، هیچکسی «کلاسیک» بودن آثارشان را به مفهوم ارزشی کلمه، نمی‌تواند انکار کند، اما در ایتالیا نه یک مرکز و محفل ادبی وجود داشت (و این پراکندگی و تنوع خود مایهٔ غنای ادبی بود) و نه کلاسیسیسم فلسفی و ادبی. این اصطلاح وقتیکه در مورد این دوران از ادبیات ایتالیا بکار رود، از نظر اغلب مورخان فرهنگ ایتالیائی به مفهوم la fine dell' Umanesimo (پایان اومانیسم) و حتی به معنی انحطاط است. چنانکه هنر و ادبیات اسپانیای بعد از **ولاسکز** Velasquez و **کالدرون** Calderon نیز در برابر آن دوران درخشان بیرنگ و بی اهمیت جلوه می‌کند.

در اواخر قرن شانزدهم، دولت اسپانیا که بیشتر دارای تمدن قرون وسطائی بود، سراسر شبه‌جزیرهٔ ایتالیا را تحت اشغال خود درآورد و تصمیم گرفت که با شدت از مذهب کاتولیک دفاع کند و این سیاست دینی را در ایتالیا که‌بر اثر نفوذ اومانیسم اعتقاداتش سست شده بود به مورد اجرا گذاشت. قدرت محاکم «تفتیش عقاید» را که یادگار قرن سیزدهم بود زیادتر نمود. این جریان که هدفش روزافزون ساختن قدرت پاپ بود بنام **ضدرفورم** Contrariforma نامیده می شود.

این وضع در قرن هفدهم نیز که قرن تأسیس مکتب کلاسیک درفرانسه بود ادامه پیدا کرد. زیرا هنوز ایتالیا در زیر یوغ خارجی بود و فرمانروایان اسپانیائی و اشراف رشوه‌گیر، خون مردم رامی‌مکیدند و شاعران و ادیبان نیز بدون توجه به

زیبائی اثر یا هدف معنوی کار هنری، برای اینکه زندگی راحت و بی دردسری داشته باشند، به تملق گوئی می‌پرداختند. در عین حال که از طرفی بر فقر و مسکنت اکثریت مردم افزوده میشد، آن عده که از همهٔ مزایای زندگی برخوردار بودند، بزرگترین آرزویشان راحتی خیال و خوشگذرانی بود و شاعران و نویسندگان آثار خود را نه به منظور هنری بلکه برای کسب پول و برای تفریح آن عده بوجود می‌آوردند.

به این ترتیب در قرن هفدهم که ادبیات فرانسه چنان آثار درخشانی به عالم ادب عرضه داشت، ادبیات ایتالیا بیش از هر قرنی مرده و بی روح و دچار رکود بود.

کلاسیسیسم تأثیر اصلی خود را در قرن هیجدهم در ایتالیا بخشید. در عرصهٔ تئاتر، **گلدونی** Goldoni (۱۷۰۷ ــ ۱۷۸۳) نویسندهٔ کمدی و **آلفیری** Alfieri (۱۷٤۹ ــ ۱۸۰۳) گویندهٔ تراژدی، تعدادی آثار برجستهٔ کلاسیک بوجود آوردند.

در آلمان

در آلمان، وضع پیچیده‌تر است. نیچه در «مسافر و سایه» اش می‌پرسد: «آیا نویسندگان کلاسیک آلمانی وجود دارند؟» و با لحن قاطعی جواب نفی می‌دهد. ادبیات آلمان از رنسانس به هیچوجه نصیبی نبرد، ولی در اواخر قرن هفدهم توانست با ادبیات کلاسیک هماهنگ شود. در این دوره، ادبیات آلمان دورهٔ تقلید بسیار ضعیفی را گذراند. از شاعران آلمانی این قرن بیشتر از هرکس نام اوپیتز Opitze (۱٦۳۹ ــ ۱٦۹٤) جلب نظر می‌کند که او نیز بیشتر از آنکه شاعر باشد متفکر بزرگی است که در راه اصلاح زبان آلمانی کوشیده است.

«اوپیتز» در عین حال مؤسس یک مکتب ادبی بنام «سیلزین» Sillesiens است. ادبا بخصوص شاعرانی که تابع این مکتب هستند بیشتر از احساسات و خیال، برفکراتکا دارند. چون اوپیتز در تأسیس این مکتب تأثیر بسیار مهمی دارد، این مکتب را در عین حال «مکتب اوپیتز» نیز می‌نامند.

از میان کشورهای بزرگ اروپای غربی فقط آلمان ادبیات جدید خود را با دورانی که تقلید از کلاسیسیسم بیگانه است شروع کرده است، اما باوجود این **گوتشد** Gottsched (۱۷۰۰ ــ ۱۷٦٦) و حتی کمی بعد از او، **ویلاند** Wieland در صحنهٔ ادبیات اروپائی چهره‌های بی جلوه‌ای شمرده می‌شوند. البته نوعی شعر غنائی باروک وجود داشت. با جاذبه‌ای اصیل و نیز حتی پیش از خاندان موسیقی دانان «باخ» نوعی موسیقی باروک آکنده از لطف و ظرافت وجود داشت. اما نه در تئاتر و نه در رمان و نه درمیان نویسندگانی که «اخلاقیون» خوانده می‌شدند تأثیر کلاسیسیسم فرانسوی بارآور نبود. غریزه‌ای آگاه و مطمئن، از همان آغاز، **لسینگ** Lessing، **هردر** Herder، **شلگل** Schlegel و حتی **گوته** و **شیلر** جوان را به عصیان علیه سرمشق گرفتن از فرانسویان برانگیخت. آنها برتری آثار شکسپیر و شعر عامیانهٔ کالدرون را اعلام کردند و بعدها **وینکلمان** Winckelmann (۱۷۱۷ ــ۱۷٦۸) از برتری یونانیان در هنر و ادبیات سخن گفت و ادبیات فرانسه را به درجهٔ یک ادبیات تقلیدی پائین آورد. مدتی بعد، به دنبال گذشتن دوران «طوفان و شور» Sturm und Drang، درحالی که جوانان دیوانهٔ عرفان و التهاب دوران رومانتیک نوپا (در آثار **نووالیس، تیک، وکلایست**) بودند، گوته و شیلر کلاسیک بودن را انتخاب کردند، اما با نوعی خودآگاهی وصلابت و با کمی تصنع. این مرحله که «کلاسیسیسم وایمار» نام گرفته است، حتی در «**ایفی ژنی**» گوته و «**نامزد مسینا**» و «**دوشیزهٔ اورلئان**» شیلر، با روانی و حالت طبیعی بیش از حدشان، از قافلهٔ کلاسیسیسم عقب می‌مانند. الهام از ادبیات یونان و حسرت سوزان برای خدایان و علاقهٔ شدید شیلر به **هولدرلین** Holderlin (۱۷۷۰ ــ۱۸٤۳) به «هیپریون[۱]» و «دیوتیما[۲]» و حتی به جنون آنها، درعین حال با ستایش روسو و انقلاب فرانسه

۱. Hyperion ــ نام یکی از تیتان‌های اساطیر یونان که «هولدرلین» رمانی به نام او نوشته است. وقایع کتاب در سال ۱۷۵۰ اتفاق می‌افتد و هیپریون یک جوان یونانی است که برای نجات میهن خود از زیر یوغ ترک‌ها قیام کرده است.

همراه است، نه با پیروی از بوالو و راسین، و نیز با آثاری بسیار متفاوت با کلاسیسیسم است که نبوغ جهانی گوته به پایان راه خواهد رسید و او با خیال‌بافی های «کلاسیک و رومانتیک» هلن در پردهٔ سوم **فاوست** یا **«رثای مارین‌باد»** به رومانتیسم جوان فرانسه درود خواهد فرستاد.

نئوکلاسیسیسم

Néoclassicisme

(کلاسیسیسم جدید)

تاریخ ادبیات این طبقه‌بندی را از تاریخ هنر به وام گرفته است تا با استفاده از آن تحول قالب ها واندیشه ها را در نیمهٔ دوم قرن هیجدهم نشان دهند. این کلاسیسیسم جدید را می‌توان بیان نهائی کلاسیسیسمی که در قرون هفدهم و هیجدهم در اروپا حاکم بود تلقی کرد. مثال این خصوصیت، آثار **آلبر تولیستا** A. Lista و **مارتینس دروسا** M. de Rosa نویسندگان «پوئتیکا» Poética (۱۸۲۷)، در اسپانیا است. ضمناً همهٔ رومانتیک ها درمجادله شان با اطناب و اسطورهٔ مکرر و فرسودهٔ ادبیات انقلابی و نیز امپراطوری، از این اصطلاح استفاده می‌کردند. و نیز می‌توان نئوکلاسیسیسم را عکس‌العملی نسبت به آکادمیسم کلاسیک، و بازگشت به سرچشمه های باستانی، ورای قواعدی که بوالو و معاصرانش از ارسطو و **کنتی لین** Quintilien اقتباس کرده بودند تلقی کنیم. درواقع نئوکلاسیسیسم نوعی آشنائی بهتر با دوران باستان، به دنبال حفریات باستانشناسی و در سایهٔ تحقیقات دانشمندانی نظیر ونیکلمان تجدید شده است. نئوکلاسیسیسم می‌خواهد به میراثی وفادار بماند که نه تنها صوری، بلکه اخلاقی و ایدئولوژیک نیز هست. بر ضد زر وزیور هنر روکوکو Rococo، ظریف کاری های محافل اشرافی و بر ضد موضوعات پرسر و صدا، قهرمان‌پروری

→

۲. Diotima کاهنه‌ای که در رسالهٔ ضیافت افلاطون دربارهٔ جنبهٔ الهی عشق به سقراط آموزش می‌دهد. هولدرلین نام او را در کتاب خود به قهرمان زن کتاب و محبوبهٔ «هیپریون» داده است.

و وطن‌پرستی داد سخن می‌دهد. (این بخصوص لحن نئوکلاسیک در امریکای لاتین است با خ. خ. اولمودا J. J. Olmoda آ. بللو A. Bello، ژوزه ماریا دهردیا J. m. de Heredia، آکوینا دفیگوئرو Aquina de Figueroe، و. لوپس پلانس V. Lopez Planes، خ. کروس والریا J. Cruz Valeria) این کلاسیسیسم جدید بیشتر دربند رستگاری ملی است تا عشق. وطبیعی است که انقلاب و نیز امپراطوری، هردو برای آن اشکال ممتازی بوده‌اند. آندره شینه A. Chenier و برادرش ژان‌ماری شینه با همهٔ تفاوتهائی که از نظر هنر و عقیده باهم داشتند هردو نمایندگان ادبیات نئوکلاسیک شمرده می‌شوند. آنها که خود را وارثان هنر یونان و روم می‌شمارند، علاقمندند که تجدد، یعنی نظریات علمی نیوتون و یا وقایع سیاسی روزمره را بیان کنند. در کنار آنان شعر انقلابی و تلاش‌های متعدد حماسی، معادل ادبی و گاهی ناموفق پیروزی‌های هنری داوید David یا کانووا Canova است.

در آغاز قرن بیستم، درمیان دنباله‌روهای اندیشهٔ شارل موراس Ch. Mauras (۱۸٦۸ ــ ۱۹۵۲) حرکتی بر ضد سمبولیسم آغاز شد و ادعا کرد که می‌خواهد به ریشه‌های طبیعی نبوغ فرانسوی، قبل روشنگری بازگردد و «مجلهٔ انتقادی اندیشه‌ها و کتابها» که در سال ۱۹۰۸ آندره تریو A. Thérive (۱۸۹۱ ــ۱۹٦۷)، هانری کلوار H. Clouard و چند نفر دیگر تأسیس کرده بودند مدافع آن بود. این کلاسیسیسم جدید که با مکتب رومیائی ecole romane ژان موره‌آ J. Moréas (۱۸۵٦ ــ ۱۹۱۰) متحد شده بود، به صورت جریان دوگانه‌ای درآمد که اولی سیاسی بود و تمایلات کاتولیکی و میهنی داشت، دومی هنری و جمال‌شناختی بود که نمایندهٔ آن پل والری P. Valéry (۱۸۷۱ ــ ۱۹٤۵) است.

در آلمان، نئوکلاسیسیسم که تئوری آن را پل ارنست P. Ernst (۱۸٦٦ ــ۱۹۳۳) و ویلیام فن شولتس W. von Scholz (۱۸۷٤ ــ ۱۹٦۹) بیان کردند و توسعه دادند، اساساً عکس‌العملی بود برضد ناتورالیسم و امپرسیونیسم.

نئوکلاسیسیسم انگلستان

در ادبیات انگلیس، بطور کلی، دورانی که نیمهٔ دوم قرن هفدهم و نیمهٔ اول قرن هیجدهم را در برمی‌گیرد و مورخین ادبی حدود آن را از **جان درایدن** J. Dryden (۱۶۳۱ ــ ۱۷۰۰) تا **الکساندر پوپ** A. Pope (۱۶۸۸ ــ ۱۷۴۴) تعیین می‌کنند، دوران کلاسیک یا «نئوکلاسیک» نامیده می‌شود. شاعران و نویسندگان معروفی که در این فاصلهٔ زمانی زندگی کرده‌اند، عبارتند از درایدن، الکساندر پوپ، **جوزف آدیسن** J. Addison (۱۶۷۲ ــ ۱۷۱۹). **جوناتان سویفت** J. Swift (۱۶۶۷ ــ ۱۷۴۵) **ساموئل جانسن** S. Johnson (۱۷۰۹ ــ ۱۷۸۴) **و آلیور گلدسمیت** O. Goldsmith (۱۷۳۰ ــ ۱۷۷۴) که اگر بخواهیم دربارهٔ خصوصیات و سبک کار هریک از آنها جداگانه بحث کنیم از مطلب دور می‌شویم، اما کافی است که از طرز تفکر حاکم بر روزگار آنان به اختصار صحبت کنیم که آشنائی با طرز تفکر کلی در برخورد با سبک خاص هرنویسنده، بهترین امکان را برای تعمق در آثار آنان به خواننده می‌دهد.

یکی از مشخص‌ترین جنبه‌های دورانی که در ادبیات انگلیس، نئوکلاسیک خوانده می‌شود این است که این دوران، دوران عقل، تعادل و اندازه است. جهان‌بینی دنیای غرب در نیمهٔ اول قرن هیجدهم تا حد زیادی تحت تأثیر افکار **جان لاک** J. Locke (۱۶۳۲ ــ ۱۰۷۴) است. لاک عقل را در زندگی انسان راهنمای اصلی می‌داند. دین مسیح را هم دینی موافق عقل می‌شمارد و همراه با **شافتسبری** Shaftsbary از آموزش مبنی بر عقل و طبیعت دفاع می‌کند و معتقد به آئینی تجربی و انسان‌محور است. از طرف دیگر باید به انعکاس کشفیات **اسحق نیوتون** I. Newton (۱۶۴۸ ــ ۱۷۲۷) دربارهٔ **قوانین طبیعی** در آغاز قرن هیجدهم اشاره کرد دائر براینکه سراسر جهان بانظمی موازی با اصول عقلی کار می‌کند و عاملی که طبیعت را نیز مانند هرچیز دیگری روشن می‌کند و برمخفی‌ترین قوانین طبیعت پرتو می‌افکند، عقل انسانی است. از اینرو **الکساندر پوپ** شاعر این دوران برسنگ گور نیوتون در صومعهٔ وست‌مینستر این دو مصراع را

نوشت:

Nature and Nature's Laws hid in Night
God said "Let Newton Be"! and all was Light[1]

پس چنان که دیدیم، در آغاز قرن هجدهم، نویسندهٔ انگلیسی در جهانی که گمان می‌رفت طبق قوانین کلی زندگی می‌کند، اما در جامعه‌ای با حکومت مطلقه و با آئین‌های مستقر و در محیطی می‌نوشت که کار آفرینندگی ادبی را طبق سلیقهٔ طبقات بالا می‌خواست. خود او هم مانند خوانندگانش معتقد بود که به جهان و جامعه و انسان و طبیعت، قوانین لایتغیری حاکم است. مراعات سنت و قوانین جاافتاده، هم در زمینهٔ جامعه و هم در زمینهٔ جهانی، عملاً نظیر وظیفه‌ای دینی بود.

در محیطی با این طرز تلقی، طبعاً عرصهٔ هنر نیز می‌بایستی قوانین لایتغیر داشته باشد. این قوانین بر میراث نویسندگان قدیم، به ویژه نویسندگان رومی متکی بود. کاخی که هومر برافراشته بود، از نظری خود طبیعت شمرده می‌شد. مجموعه‌ای پایا و با قوانین لایتغیر. پس ادبیات نیز می‌بایستی قوانین اساسی تأثیرگذاری ماندگارش را از چنین آثار جاودانه اقتباس کند. بدینسان انواع ادبی کلاسیک که ریشه در عهد باستان داشتند، به همان صورتی که بودند سرمشق نویسندگان قرن هجدهم انگلستان شدند. بخصوص ادبیات رومی دوران امپراطور آوگوستوس Augustus (۲۷ ق.م ـــ ۱٤ م). که با بزرگانی نظیر ویرژیل، هوراس و اووید، عصر طلائی ادبیات رومی شمرده می‌شود. از اینروقرن هجدهم ادبیات انگلیس را «عصر اوگوستی» Augustan Age می‌نامند. آلکساندر پوپ که هم از لحاظ نظری و هم از لحاظ عملی استاد بلامنازع ادبیات قرن هیجدهم انگلیس است، همهٔ اصولی را که هوراس در هنر شاعری خود ذکر کرده، کلمه به کلمه پذیرفته و از آنها دفاع کرده است. شاعران و نویسندگان مهم

۱. طبیعت و قوانین طبیعت در دل شب مخفی شده بود/ خداوند فرمود «نیوتون باشد!» و همه چیز غرق روشنائی شد.

این دوران قالب های شعری و اصول نویسندگی عهد باستان را سرمشق قرار می‌دادند. اصل «برازندگی» و «قانون سه وحدت» را بدون کوچکترین اعتراضی راهنمای خود ساخته بودند.

نویسندهٔ قرن هجدهم معتقد بود به اینکه استادان بزرگ عهد باستان همهٔ آن جنبه های زندگی را که قابل بحث در ادبیات بودند وارد آثار خود کرده‌اند و موضوع های گفتنی را به پایان رسانده‌اند. اکنون وظیفه‌ای که او به گردن دارد این است که همان موضوع های گفته شده را بار دیگر باهوش و ذکاوت، در قالب های ظریف‌تر و زیباتری بسراید. اشعار او نیز همین نکته را به‌صورت عینی‌تری بیان می‌کند.

در ادبیات قرن هجدهم انگلیس، انسان به عنوان عضو جامعه‌ای که نظام آن با سنت هایش در رابطه است، موضوع اثر هنری است. در عرصهٔ ادبیات نیز، هدف از نوشته، تقلید اعمال آدمی است و با این تقلید هم سرگرم می‌کنند و هم می‌آموزد. در واقع باز هم از این گفتهٔ لاک پیروی شده است که بهترین چیزی که انسان باید بداند شناسائی خویشتن است. پوپ این اندیشه را در یک بیت با قاطعیت یک اندرز یا کلمات قصار بیان می‌کند.

Know then thyself; Presume not God to scan:

The prope study of mankind is man[1]

طبیعت عمومی بشر، منبع اصلی هنر است. نویسندگان با همان محدودیتی که در انتخاب موضوع دارند، از نظر تأثیرگذاری در خوانندگان یا تماشاگران اثرشان نیز می‌کوشند که در چهارچوبهٔ زندگی عمومی، افکار و سلیقه‌های آدمی باقی بماند و در این مسیر، یکرشته حقایقِ عام را باید در اشعاری که مانند جواهری به‌دقت تراش داده شده‌اند جاودانه ساخت.

با اینهمه، بازهم همانطور که لاک می‌گوید: انسان در عین حال که می‌تواند خود را به‌خوبی بشناسد، قادر به شناختن عناصر دنیای بیرون، با همان

۱. پس خود را بشناس؛ دربارهٔ خداوند مشاجره مکن/ بهترین موضوع پژوهش آدمی، انسان است.

دقت و قاطعیت نیست. شناختی که انسان از دنیای بیرون دارد، فقط وقتی دارای ارزش است که تک‌تک تصورات او از دنیای بیرون، انسجام و ارتباط معقولی باهم داشته باشند. اما برای رسیدن به این انسجام، انسان همیشه نمی‌تواند برموانع وجود خودش غلبه کند: مثلاً مغرور است و دربارهٔ جایگاه خودش در جهان مبالغه می‌کند. باید با نوعی کف‌نفس، براین موانع غلبه کرد و انسان باید حدود خود را بشناسد. این ضرورت در زندگی، شامل هنر نیز می‌شود. اصول اندازه و نظم کلی و تعادل و برازندگی نباید با مبالغه در نوگرائی، بدعت‌های خصوصی و کشف‌های غیرمنتظره متزلزل شود. قالب‌های جاافتاده نباید درهم بشکنند. به عنوان مثال، وزن ایامبیک پنج پائی، به عنوان وضع تغییرناپذیر آن روزگار شناخته شد و شاعران توانای این روزگار این فن شعر گفتن را از آن خود دانستند.

تمایل خردگرایانهٔ این دوران نیز، در عالم ادب با قالب‌های تازهٔ نویسندگی از قبیل مقالات منظوم، هجویه، یا مقالات منثور ظاهر می‌شود. درواقع ذهن شاعر، همراه با تراژدی یونانی و آثار حماسی در آسمان‌ها سیر می‌کند، اما هرگز تصور نمی‌کند که بتوان از نمونه‌های این انواع ادبی که در یونان باستان به‌دست داده شده است فراتر رفت. به این ترتیب، این دوران که مایل است به هرگونه احساس و شور و هیجانی لگام زده شود و مهار آدمها به‌دست عقل سپرده شود، به‌صورت دوران تسلط «نثر» باقی می‌ماند. حتی آثاری که در قالب‌های منظوم سروده شده است، معمولاً حقایق کلی فلسفه و تاریخ و غیره را به‌صورت منظوم درمی‌آورند و یا با انتشار مجموعه‌ای از هجویه‌ها شیوه‌ای نثروار برای خود برمی‌گزینند. در حالی که اصول کلی عقل و قوانین نگارش بدینسان حاکم باشد، دیگر جائی برای آفرینش فردی و نیروی خیال آفرینندهٔ نویسنده باقی نمی‌ماند. و وظیفهٔ آفرینندگی باز هم به عهدهٔ شاعران قدیم یونان و روم گذاشته می‌شود و شاعردوران نئوکلاسیک به‌جای اینکه چیزهای تازه‌ای بسراید و جهان را با چهرهٔ متغیرش ببیند، فقط به تصاویر دوران باستان و قالب‌های آن روزگار اکتفا می‌کند. مثلاً: «وقتی که می‌خواهد باغی را در زیر نور ماه با بلبل‌هایش

تصویر کند، از پرتو **دیانا**[1] سخن می‌گوید تابیده بر بیشه‌زاری که در آن پریان آب، ساکت و خاموش به ناله های **فیلومل**[2] گوش فرا می‌دهند.»

۱. Diana نام رومی آرتمیس Artemis الههٔ یونانی ماه و شکار.

۲. Philomele دختری در افسانه های یونان که به پرستو [یا بلبل] تبدیل شده.

نمونه‌هائی از آثار کلاسیک

۱
از نظریه‌پردازان کلاسیسیسم

فن شعر L'art poétique
اثر بوالو
Boileau

قسمتی از سرود سوم

هیچ مار و جانور نفرت‌انگیزی وجود ندارد
که با هنرِ «تقلید» چشم‌نواز نشود.
هنر لذت‌بخش با قلم موئی ظریف
از هولناکترین چیزها مطبوع‌ترین شان را می‌سازد [1]
بدینسان برای افسون کردن ما، تراژدی گریان
از «اودیپ» خونریز، رنج‌هایش را به میان کشید
و از «اورست» مادرکش، ترس‌هایش را بیان کرد،
و برای سرگرم کردن ما به گریه‌مان انداخت.
پس شما که با عشقی سوزان نسبت به تئاتر
با اشعاری پرطمطراق، به فکر بردن جایزه‌اید

۱. عین گفتهٔ ارسطو است که بعداً هوراس و مفسران ارسطو نیز به صورت‌های دیگر تکرار کرده‌اند، ارسطو در عبارت سوم از فصل چهارم بوطیقا چنین می‌گوید: «.... هرچند که دیدن برخی چیزها شاید دردناک و نامطبوع باشد، لکن تقلید دقیق آنها در هنر، در نظر ما لذت‌بخش خواهد بود. مانند شکل پست‌ترین جانوران و مردارها. (از ترجمهٔ دکتر فتح‌الله مجتبائی)

آیا می‌خواهید آثاری به صحنه بیاورید که سراسر پاریس دسته‌دسته بیایند و تشویق‌تان [کنند؟ و هرچه بیشتر نگاه کنند زیباترش بیابند؟
و پس از بیست سال، باز هم خواهان داشته باشد؟
کاری کنید که در همهٔ سخنانتان شور و هیجان به سراغ دل‌ها برود
و آنها را داغ کند و تکان دهد.
اگر خشمی مطبوع با حرکتی زیبا
قلب ما را از ترسی ملایم آکنده نمی‌کند،
یا در روح، ترحمی باصفا برنمی‌انگیزد[1]
بیهوده صحنه‌های عالمانه ترتیب می‌دهید
استدلال‌های خشک شما، تماشاگری را که در کف زدن تنبل است دلسرد خواهد [کرد.
و او که از تلاش‌های بیهودهٔ بلاغت شما خسته شده است
یا خوابش می‌برد و یا زبان به انتقاد می‌گشاید
نخستین راز کار، خوشایند بودن و پایبند کردن است
وسایلی ابداع کنید که مرا پایبند کند

باید از همان ابیات اول، ورود به موضوع، بی هیچ زحمتی تسهیل شود.
من به آن بازیگر می‌خندم که از بیان حال خود عاجز است
و از آنچه پیشاپیش می‌خواهد بگوید نمی‌تواند مرا خبردار کند.
و چون از عهدهٔ ماجرای دشوار نمی‌تواند برآید
تفریح را برای من به خستگی بدل می‌کند،
من ترجیح می‌دادم که او نامش را کنار بگذارد
و بگوید: «من اورست هستم» یا «آگاممنون.»
نه اینکه با یکرشته عجایب مبهم، بی هیچ رابطه‌ای با ذهن، گوش‌ها را خسته کند.
موضوع هیچوقت به این سادگی بیان نمی‌شود.

۱. ارسطو در فصل ششم بوطیقا می‌گوید: «...و وقایع باید حس رحم و ترس را برانگیزد تا «تزکیهٔ» این عواطف را موجب گردد.» (از ترجمهٔ دکتر فتح‌الله مجتبائی) در بندهای بعد نیز سایر قوانین بوطیقای ارسطو، از قبیل قانون سه وحدت، «حقیقت‌نمائی» و غیره را خواهیم دید.

باید محل صحنه ثابت و تعیین شده باشد.
یک قافیه‌پرداز، در آن سوی پیرنه[1]
بر روی صحنه، حوادث یک سال را در یک روز جا می‌دهد.
در آنجا اغلب قهرمان یک نمایش ناهنجار
که در پردهٔ اول بچه است، در پردهٔ آخر پیر فرتوتی است.
اما ما که پایبند قوانین عقلیم
می‌خواهیم که ماجرا هنرمندانه توسعه یابد
که در یک مکان، از یک روز، تنها یک ماجرای کامل
تئاتر را تا پایان مالامال نگهدارد.
هرگز به تماشاگر چیز باورنکردنی ارائه نکنید
حقیقت اغلب ممکن است «حقیقت‌نما» نباشد
یک شگفتی پوچ برای من بی جاذبه است
روح نمی‌تواند از آنچه باور نمی‌کند، به هیجان بیاید.
آن چیزی را که او هیچوقت نمی‌تواند ببیند، داستان باید برای ما شرح دهد
چشم‌مان به هنگام تماشای آن بهتر درک می‌کند.
اما چیزهائی هست که هنر معقول
باید به گوش‌ها عرضه کند و از چشم‌ها دور نگهدارد.
و «گره‌افکنی» که صحنه به صحنه بیشتر می‌شود،
وقتی که به اوج خود رسید به راحتی حل شود.
خاطر آدمی، آنگاه به شدت تأثیر می‌پذیرد
که در موضوعی، با «طرح و توطئهٔ» پیچیده در یک راز
ناگهان حقیقت روشن شود،
و همه چیز تغییر کند، و همه چیز چهره‌ای غیرمنتظره پیدا کند
تراژدی بی شکل و ابتدائی به هنگام پیدایش
تنها هماوازی ساده‌ای بود، که در آن هرکسی در حال رقص

۱. منظور بوالو «لوپه ده وگا» Lope de Vega نمایشنامه‌نویس معروف ایتالیائی است که قریب ۱۸۰۰ کمدی نوشته که نیمی از آنها امروزه در دست است.

و با ترنم مدایحی برای خدای انگورها
می‌کوشید که انگورچینی پرحاصلی را از او بخواهد
شراب و شادی مغزشان‌را روشن می‌کرد
و ماهرترین خواننده‌ها یک بز جایزه‌اش بود.

تسپیس Thespis نخستین کسی بود که با صورت نقاشی شده با دُرد شراب این [جنون شادمانه را به شهرها برد.

و هنرپیشگان را بار ارابه‌ای کرد
و رهگذران را با نمایش تازه‌ای سرگرم ساخت
اِشیل شخصیت‌های نمایش را وارد گروه هماوازان کرد،
چهره‌ها را با نقاب آراسته‌تری پوشاند
روی تخته‌بندی تئاتری که بالاتر از تماشاگران قرار گرفته بود
هنرپیشه را با کفش بلند مخصوص ظاهر ساخت.
سرانجام **سوفوکل**، نبوغ خود را به کار برد،
باز هم بر تشخّص تئاتر افزود و هماهنگی آن را بیشتر کرد،
گروه هماوازان راٌ به همهٔ ماجرا علاقمند کرد،
اشعار ناهموار را پالائیده‌تر کرد
و چنان عظمتی الهی به تراژدی یونانی داد
که تئاتر ناتوان لاتین هرگز نتوانست به پای آن برسد...

۲
تراژدی

آندروماک Andromaque

(نمایشنامه در پنج پرده)

اثر راسین Racine

خلاصهٔ نمایشنامه

«آندروماک» زن «هکتور» از قهرمانان «تروا» است. پس از شکست «تروا» و کشته شدن شوهر، باتفاق پسرش «آستیاناکس» Astyanax بدست «پیروس» Pyrrhus پادشاه «اپیر» Epire و پسر «آشیل» Achille اسیر شده است. در شهر مردم قیام کرده اند و می‌خواهند هرچه زودتر «آستیاناکس» کشته شود. «پیروس» حاضر است از کشتن «آستیاناکس» چشم بپوشد بشرطی که «آندروماک» همسری او را بپذیرد.

زن جوان این پیشنهاد «پیروس» را قبول نمی‌کند زیرا پادشاه اپیر شوهر محبوب او را به‌دست خود کشته است... چون چاره‌ای نمی‌بیند تصمیم می‌گیرد به عقد پیروس درآیدولی پس ازپایان مراسم وارد معبد شود و درآنجا خودکشی کند. «پیروس» در اثنای اغتشاشی کشته می‌شود و «اورست» که در نمایشنامه بعنوان قاصد نقش مهمی دارد دیوانه می‌شود.

سراسر حادثهٔ نمایشنامه دریکی از تالارهای قصر «پیروس» اتفاق می‌افتد.

صحنه‌ای از نمایشنامه

صحنهٔ اول از پردهٔ چهارم

سفیز   آه، هیچ شک ندارم، بانو، که شوهرتان
«هکتور» این معجزه را در روح شما ظاهر ساخته:

می‌خواهد بدست این پسر بلنداختری که برای شما نگهداشته است
«تروا» بتواند از نو سربلند کند.
«پیروس» نجات او را بشما وعده داده است. لحظه ای پیش شنیدید،
بانو، منتظر بود که تنها یک کلمه بگوئید تا پسرتان را بشما باز دهد.
عشق و هیجان او را باور کنید: پدر و حکومت و یاران خود
همه را بپای شما می‌ریزد.
شما را بر خود و بر همهٔ ملتش فرمانروا می‌سازد.
آیا این مرد مستحق اینهمه نفرت است؟
از هم اکنون در برابر یونانیان با دلی آکنده از خشمی شاهانه
باندازهٔ شما در فکر حفظ جان پسرتان است:
ملاحظهٔ خشم آنان را می‌کند و سربازان خود را برای حفاظت او گماشته [است
خود را بخطر می اندازد تا او را با خطر روبرو نسازد.
ولی همه چیز در معبد آماده است و شما وعده داده اید.

آندروماک آری، آنجا خواهم رفت. اما بیا نخست بدیدن پسرم برویم

سفیز بانو، چه عجله ای دارید؟ کافی است دیدار او را
از این پس بر چشمان شما منع نکنند.
بزودی خواهید توانست مهرتان را نثار او کنید
و بوسه هاتان حد و حصری نخواهد داشت.
چه شادی‌بخش است تربیت فرزندی که بتوان رشد او را دید، نه دیگر مانند برده‌ای که برای خداوندگارش تربیت می شود. بل همچون پادشاهی که از تبار او شاهان دیگر زاده می‌شوند.

آندروماک سفیز، برویم تا او را برای آخرین بار ببینم

سفیز مقصودتان چیست؟ آه خداوندا!

آندروماک اوه، سفیز عزیز من
قلب من با تو ریا نمی‌کند.

وفاداری تو را در روزهای نکبت بچشم دیدم
اما انتظار داشتم که تو هم مرا بهتر بشناسی.
چه میگوئی؟ گمان می‌کنی که «آندروماک» بیوفا
بتواند به شوهری که در قلبش زنده است خیانت کند
و موجب رنج آنهمه مردگان شود
و برای راحت خود راحت آنان را برهم زند؟
آیا همینست عشقی که بخاک او وعده دادم؟
اما چون پسرش در خطر مرگ بود می‌بایست از او دفاع کرد
«پیروس بشرط ازدواج با من دفاع او را بعهده می‌گیرد.
همین کافی است: و من خیالم از جانب او راحت است
می‌دانم که پیروس چگونه کسی است. سختگیر اما راستگو است.
سفیز، او حتی بیشتر از آنچه وعده داده است عمل خواهد کرد.
از جانب خشم یونانیان هم خیالم راحت است:
کینهٔ آنان پدری به پسر هکتور خواهد داد
اکنون که باید خود را فدا کنم
می‌روم که بازماندهٔ زندگیم را بدست پیروس بسپارم.
میروم تا با قولی که در معبد ازو می‌گیرم
با رشته های ابدی او را به پسرم وابسته سازم.
اما دست من که تنها برای من شوم است.
بیدرنگ رشتهٔ عمر همسر بی وفائی را کوتاه خواهد کرد.
ناموسم را نجات خواهد داد و وظیفه ای را که نسبت به پیروس و پسر و شوهر
[و خودم دارم ایفا خواهد کرد.
این تدبیر سادهٔ عشق من است.
و فرمانی است که خود شوهرم بمن داده است.
تک و تنها بدیدار هکتور و نیاکانم خواهم رفت.
سفیز، بر تو است که چشمان مرا ببندی.

سفیز آه! گمان مدارید که پس از شما زنده بمانم...

آندروماک نه، نه، سفیز، از تو می‌خواهم که پس از من زنده باشی،

پرستاری از یگانه گنجینه ام را بتو وامی‌گذارم.

اگر تاکنون برای من زنده بودی، از این پس برای پسر هکتور زنده باش

ای تنها امانت دار امید اهالی «تروا»

بیاد آر که وجود تو برای چه بسیار شاهان آینده که ضروری است.

در کنار پیروس مواظب باش و وعدهٔ او را بیادش آر

و اگر لازم بود از من هم برایش سخن بگو:

ارزش ازدواجی را که گردن نهادم باو یادآوری کن

و بگو که پیش از مرگم باو وابسته شدم

و کینه اش باید زدوده شود.

بگو که چون پسرم را بدستش سپرده ام، در دل باو قدر می‌نهاده ام.

پسرم را با قهرمانان نژادش آشنا کن

تا آنجا که بتوانی او را براه آنان ببر

بگو که آنان با چه فتوحاتی بلندآوازه شدند.

آنچه کرده اند بگو و نه آنگونه که بوده اند.

هر روز از فضائل پدرش سخن بگو

و گاهی نیز از مادرش یاد آر.

ولی نباید که دیگر بفکر انتقام ما باشد:

زیرا او را به استادی سپرده ایم که باید احترامش را نگهدارد.

باید صمیمانه خاطرهٔ نیاکانش را حفظ کند.

او از خون هکتور است ولی تنها بازماندهٔ اوست،

و برای همین بازمانده بود که من یکروزه

خون و کین و مهرم را فدا کردم.

سفیز افسوس!

آندروماک دیگر دنبال من نیا، اگر قلبت تو را آگاه کرد،

کاری کن که نتواند اشک هایت را روان سازد.

دارند می آیند سفیز، گریه ات را پنهان کن
و به یاد بیار که سرنوشت آندروماک در گرو وفاداری توست.
هرمیون است. بیا، از خشونت او فرار کنیم

۳
کمدی

خسیس L'Avare
اثر مولیر Molière

خلاصهٔ داستان نمایشنامه

«هارپاگون» که نوکیسهٔ خسیس و رباخواری است، به دختر جوانی که ندیده است و نمی‌شناسد و «ماریان» نام دارد دل می‌بازد. در عین حال می‌خواهد که دختر خودش «الیز» را بدون جهیز به ازدواج اصیلزادهٔ پیر و ثروتمندی درآورد. اما پسرش «کلئانت» که «ماریان» را دوست می‌دارد، با «والر» برادر «ماریان» که عاشق «الیز» است و بهمین سبب پیشکار «هارپاگون» شده است همدست می‌شود. «لافلش» نوکر «کلئانت» جعبه ای را که هارپاگون ده‌هزار سکه درآن مخفی کرده است می‌دزدد. این پول را بشرطی به «هارپاگون» پس می‌دهد که از ازدواج با «ماریان» منصرف شود. درپایان نمایشنامه «ماریان» با «کلئانت» و «الیز» با «والر» ازدواج می‌کنند.

این نمایشنامه در حول خست فوق العادهٔ «هارپاگون» دور می‌زند. در این نمایشنامه نیز مانند هر اثر کلاسیک دیگر یکی از صفات مشخص و اساسی بشری یعنی خست هارپاگون عادات و رفتار همهٔ بازیکنان دیگر را تحت‌شعاع قرار می‌دهد.

در بحث «رئالیسم» نمونه ای از کتاب «اوژنی گرانده» اثر «بالزاک» ذکر خواهد شد و در آنجا هم با خسیسی نظیر «هارپاگون» یعنی «گرانده» روبرو خواهیم شد اما در «اوژنی گرانده» که اثری رئالیستی است درعین حال با تیپ‌های جالبی روبرومی‌شویم که متعلق به زمان ومکان معینی هستند ومشخصات هریک به تنهائی قابل مطالعه است. ونیز خست گرانده بصورت «کمال خست» و

بصورت مطلق مجسم نشده است، بلکه تحت‌تأثیر محیط و حوادثی که در اطرافش اتفاق می‌افتد، تغییراتی درآن حاصل می‌شود.

در اینجا از کمدی «خسیس» صحنه‌ای را که درآن هارپاگون به «لافلش» نوکرپسرش ظنین شده است و می‌خواهد او را از خانه بیرون کند نقل می‌کنیم.

پردهٔ اول

صحنهٔ اول ــ والر Valère ، الیز Elise

والر چه شده؟ الیز قشنگ، افسرده‌تان می‌بینم. بعد از آنهمه اطمینانِ امیدبخشی که لطف کردید و به من دادید، متأسفانه حالا می‌بینم که آه می‌کشید. درست وقتی که من غرق شادیم. به من بگوئید آیا متأسفید از اینکه مرا خوشبخت کردید؟ نکند از این تعهدی که شاید شور و هیجان من وادارتان کرده به گردن بگیرید پشیمانید؟

الیز نه، والر. من نمی‌توانم از هرکاری که برای شما می‌کنم پشیمان شوم. احساس می‌کنم که نیروی لطیفی مرا به طرف این کار می‌کشد، و من حتی قدرت ندارم آرزو کنم که قضایا اینطور نباشد. ولی راستش را بگویم، کامیابی نگرانم می‌کند. می‌ترسم که شما را بیشتر از آنچه باید دوست بدارم.

والر آه الیز، مهربانی‌تان با من چه جای ترس دارد؟

الیز افسوس! جای صدها ترس! خشم پدر، سرزنش خانواده، حرف مردم. اما، بیشتر از همه، والر! از تغییر احساسات شما می‌ترسم و از آن خونسردی جنایتکارانهٔ همجنسان شما که اغلب در جواب اعتراف پرشور ما به عشق معصومانه‌مان نشان می‌دهند.

والر آه، این ظلم را با من نکنید که دربارهٔ من از روی رفتار دیگران قضاوت کنید. هرسوءظنی که می‌خواهید به من داشته باشید الیز، جز آنکه بخواهم از وظیفه‌ای که در قبال شما دارم شانه خالی کنم. من شما را بیشتر از این

حرف ها دوست دارم و عشق من تا جان در بدن دارم دوام خواهد داشت.

الیز آه والر، همه همین حرف را می‌زنند. همهٔ مردها حرف هایشان شبیه هم است و فقط رفتارهایشان نشان می‌دهد که با هم فرق دارند.

والر اگر فقط رفتارها نشان می‌دهد که ما چکاره‌ایم، پس اقلاً صبر کنید تا دربارهٔ قلب من از روی رفتارم قضاوت کنید، و در ترس های نامناسبی که حاصل پیش بینی تأسف‌آوری است دنبال گناه های من نگردید. لطفاً مرا با ضربات کاریِ این سوءظن اهانت‌آمیز نکشید و به من مجال بدهید تا صداقت احساسات آتشینم را با هزار و یک دلیل به شما ثابت کنم.

الیز افسوس که آدم وقتی کسی را دوست دارد به آسانی حرف هایش را باور می‌کند. آری والر! قبول دارم که قلب شما نمی‌تواند به من خیانت کند. باور می‌کنم که مرا با عشق حقیقی دوست دارید و به من وفادار خواهید ماند. نمی‌خواهم که هیچ شکی در این داشته باشم. و تنها غمی که برایم می‌ماند ترس از سرزنش مردم است.

والر ولی این نگرانی برای چیست؟

الیز اگر همهٔ مردم شما را با آن چشمی که من می‌بینم می‌دیدند، هیچ ترسی نداشتم، چون هروقت نگاهتان می‌کنم، می‌بینم در همهٔ کارهائی که به خاطر شما می‌کنم حق دارم. همهٔ شایستگی های شما به کمک سپاسی که در درگاه خداوند مدیون شما هستم، مدافع احساسات قلبی من است. هرلحظه آن خطر عجیبی که باعث آشنائی ما شد پیش چشمم می‌آید. آن جوانمردی حیرت‌آور شما که برای نجات جان من از خشم امواج، زندگی خودتان را به خطر انداختید. آن مواظبت های مهرآمیزی که پس از بیرون کشیدن من از آب به خرج دادید و تقدیس مداوم این عشق سوزان که نه گذشت زمان توانسته است برآن غلبه کند و نه دشواری ها. و شما با چشم پوشی از پدر و مادر و میهن‌تان به‌خاطر من مقام اجتماعی‌تان را پنهان کردید و در اینجا ماندنی شدید و برای اینکه بتوانید مرا ببینید، به لباس پیشکار پدر من درآمدید. شک نیست که همهٔ این کارها اثر فوق‌العاده‌ای در من می‌گذارد و تعهدی را که در قبال شما به گردن دارم توجیه می‌کند. اما

شاید برای توجیه آن در برابر دیگران کافی نباشد و اطمینان ندارم که آنها به احساسات من پی ببرند.

والر — از همهٔ این چیزهائی که گفتید، فقط با عشقم است که می‌خواهم در نظر شما ارزشی داشته باشم. و اما دربارهٔ وسواس هائی که شما دارید، خود پدرتان هم رفتارش طوری است که رفتار شما را در نظر مردم توجیه می‌کند. افراط او درخست و طرز رفتار خشنی که با بچه هایش دارد، اجازهٔ کارهای خیلی عجیب‌تری را به آدم می‌دهد. مرا ببخشید، الیز نازنین، از اینکه پیش شما دربارهٔ پدرتان اینطور حرف می‌زنم. می‌دانید که در این زمینه نمی‌شود خوبی او را گفت. خلاصه اگر من بتوانم، همانطور که امید دارم پدر و مادرم را پیدا کنم، بدون هیچ دردسری خواهیم توانست دل آنها را به‌دست بیاوریم. من بی صبرانه در انتظار خبری از آنها هستم. و اگر هر چه زودتر خبر نرسد، خودم برای کسب اطلاع خواهم رفت.

الیز — آه، والر، خواهش می‌کنم از اینجا تکان نخورید و فقط به این فکر باشید که علاقهٔ پدرم را به خودتان جلب کنید.

والر — می‌بینید که چه تلاشی می‌کنم و چه خوش خدمتی های ماهرانه‌ای کردم که توانستم به خدمتش درآیم، چه نقاب محبت و روابط احساساتی به چهره می‌زنم که خوشایند او باشم. و همه‌روزه چه نقش هائی برایش بازی می‌کنم تا علاقه‌اش را جلب کنم. پیشرفت های فوق‌العاده‌ای هم کرده‌ام و به این نتیجه رسیده‌ام که برای تسلط برآدم ها بهترین راه این است که خودمان را به تمایلات آنها علاقمند نشان دهیم، تظاهر کنیم که به نصایح شان گوش می‌دهیم، معایب‌شان را بستائیم و هرکاری را که می‌کنند تحسین کنیم. نباید بترسیم از اینکه در چاپلوسی مبالغه کنیم، هرقدر هم روشن و آشکار باشد که آنها را دست انداخته‌ایم. زیرک‌ترین آدم ها هم در مقابل چاپلوسی گول می‌خورند، حتی نامناسب‌ترین و مضحک‌ترین چیزها را می‌توان با چاشنی تملق به‌خورد مردم داد. البته این شغلی که من دارم کمی به صداقت انسان لطمه می‌زند، اما وقتی که آدم محتاج مردم است باید خودش را همرنگ آنها کند، و چون برای به‌دست آوردن دل آنها راهی جز این

نیست، تقصیر از کسی نیست که تملق می‌گوید، بلکه مقصر کسانی هستند که خریدار تملقند.

الیز چرا سعی نمی‌کنید که پشتیبانی برادرم را هم جلب کنید. چون ممکن است کلفت‌مان ما را پیش او لو بدهد.

والر مدارا کردن با هردو امکان ندارد. روحیهٔ پدر و پسر چنان نقطهٔ مقابل هم است که مشکل بتوان اعتماد هردو را باهم جلب کرد. اما شما، خودتان به سراغ برادرتان بروید و با استفاده از روابط دوستانه‌ای که بین‌تان است سعی کنید که او را طرفدار ما کنید. دارد می‌آید. من رفتم. از همین فرصت استفاده کنید و با او حرف بزنید. اما مواظب باشید که موضوع ما را تا آنجا که لازم نمی‌دانید، لو ندهید.

الیز نمی‌دانم جرئت خواهم داشت که با او درد دل کنم، یا نه؟...

صحنهٔ سوم از پردهٔ اول

هارپاگون زود از اینجا برو و حرف زیادی نزن. زودتر شرت را از خانه من بکن، متقلب دزد، اعدامی!

لافلش من آدمی بدجنس‌تر از این پیرمرد لعنتی ندیده‌ام. حتماً شیطان زیر پوستش رفته است.

هارپاگون زیر لب غرغر می‌کنی؟

لافلش چرا مرا بیرون می‌کنید؟

هارپاگون دزد طرار، حالا از من دلیل می‌پرسی؟ تا نکشتمت برو بیرون.

لافلش مگر من چه کرده‌ام؟

هارپاگون همین است که گفتم، برو بیرون.

لافلش پسر شما که ارباب من است بمن دستور داده است که منتظرش باشم.

هارپاگون برو در کوچه منتظرش باش. دیگر در خانهٔ من مثل سیخ راست نایست که همه چیز را تماشا کنی و از همه چیز سوء استفاده کنی. من هیچ مایل نیستم روبرویم جاسوس و خائنی راببینم که چشمهای منحوسش مواظب

همهٔ کارهای‌من است و دار و ندار مرا می‌بلعد و همه جا را می‌پاید که چیزی گیر بیاورد و بدزدد.

لافلش مگر ممکن است چیزی از شما دزدید؟ شما که همه جا را مهر و موم می‌کنید و روز شب کشیک میدهید، مگر مجال دزدی برای کسی می‌گذارید؟

هارپاگون من هرچیز را که دلم بخواهد قایم میکنم و هرقدر که بخواهم کشیک میدهم. این جاسوسها همهٔ اعمال مرا تحت‌نظر می‌گیرند. مبادا از محل پولهای من هم بوئی برده باشند. نکند تو بروی و در همه جا هو بیندازی که من در خانه ام پول دارم و مخفی کرده ام.

لافلش شما پول دارید و مخفی کرده اید؟

هارپاگون نه، بی شعور. منظورم این نبود (پیش خود.) اختیار از دستم در رفته است، عصبانی شده ام. مبادا از روی بدجنسی چو بیندازی که من پول دارم.

لافلش حالا که داشتن و نداشتن شما تغییری در وضع ما نمیدهد، داشتن آن چه اهمیتی برای ما دارد؟

هارپاگون زبان درازی میکنی؟ چنان بزنم توی گوشت که زبانت ببرد! (دستش را بلند می‌کند که به او سیلی بزند.) گفتم گورت را گم کن.

لافلش خیلی خوب! میروم!

هارپاگون صبر کن ببینم چیزی از اموال من نبرده باشی.

لافلش چه چیزتان را ممکن است ببرم؟

هارپاگون بیا اینجا ببینم دستهایت را بمن نشان بده.

لافلش بفرمائید.

هارپاگون بقیهٔ دستهایت را.

لافلش بقیه دستهایم را؟

هارپاگون آره.

لافلش بفرمائید!

هارپاگون این توچیزی مخفی نکرده ای؟

لافلش خودتان نگاه کنید.

هارپاگون (پائین شلوار او دست می‌زند.) این شلوار گشاد می‌تواند همه چیزدزدیده

شده را مخفی کند. دلم می‌خواست یکی را بدار بزنند.

لافلش آه! این‌طور آدمها واقعاً مستحق آن چیزی هستند که از آن وحشت دارند. چقدر دلم می‌خواهد چیزی از او بدزدم.

هارپاگون هان؟

لافلش بله؟

هارپاگون چی را می‌خواهی بدزدی؟

لافلش گفتم که شما خوب همه جا را می‌گردید تا ببینید من چیزی ندزدیده باشم؟

هارپاگون البته همین کار را می‌کنم (و جیبهای لافلش را می‌گردد.)

لافلش مرده‌شوی هرچه خست و خسیس است ببرد.

هارپاگون هان؟ چی گفتی؟

لافلش چی گفتم؟

هارپاگون مقصودت کیست؟

لافلش شما چرا ناراحت می‌شوید؟

هارپاگون باید هم ناراحت بشوم.

لافلش خیال می‌کنید که من حرف شما را می‌زنم؟

هارپاگون هرچه دلم بخواهد خیال می‌کنم. اما می‌خواهم بدانم تو وقتی این حرف را زدی چه کسی را در نظر داشتی؟

لافلش من... من با سبیلهایم حرف می‌زدم.

هارپاگون من هم سبیلهایت را دود میدهم.

لافلش شما چرا به ریش گرفتید؟ اجازه نمی‌دهید که من به خسیس‌ها بد بگویم؟

هارپاگون نه، ولی اجازه نمی‌دهم که چرند بگوئی و فحاشی بکنی خفه‌شو.

لافلش من اسم کسی را نبردم.

هارپاگون اگر حرف بزنی خرد و خمیرت می‌کنم.

لافلش یک سوزن بخود بزن یک جوالدوز به دیگران.

هارپاگون خفه میشی یا نه؟

لافلش آره، ناچار!

هارپاگون ها، ها!...

لافلش (یکی از جیبهایش را به او نشان می‌دهد.) بفرمائید اینهم یک جیب دیگر. خیالتان راحت شد؟

هارپاگون یاالله، پیش از اینکه همه جایت را بگردم خودت آنرا پس بده.

لافلش چی را؟

هارپاگون همان چیزی را که برداشته ای.

لافلش من چیزی برنداشته ام.

هارپاگون حتماً؟

لافلش حتماً.

هارپاگون پس هری! گورت را گم کن.

٤
هنر در خدمت اخلاق

منش‌ها Les Caractères
اثر لابرویر La Bruyère
از فصل «آثار ذوقی» Des Ouvrages de l'esprit

باید بکوشیم که درست فکر کنیم و درست سخن گوئیم. اصراری نداشته باشیم که دیگران را تابع سلیقه و احساسات خود سازیم. این اقدام بسیار بزرگ و مهمی است.

□

چیزهائی هست که متوسط بودن آنها تحمل ناپذیر است. شعر و موسیقی و نقاشی و سخنرانی در این شمار است.

چه شکنجه ای بالا تر از این که در برابر انسان، خطابهٔ سرد و بیروحی را با جلال و جبروت ایراد کنند و یا شعر متوسطی را با همهٔ ادعای شاعر بی هنرش بخوانند.

□

هنر نویسنده عبارت از این است که بتواند خوب بیان و توصیف کند. «موسی» و «همر» و «افلاطون» و «ویرژیل» و «هوراس» فقط بر اثر بیان و توصیفی که دارند مقامشان بالا تر از سایر نویسندگان است. برای اینکه بتوان طبیعی و محکم و شیرین نوشت باید حقیقت را بیان کرد.

□

در میان عبارات مختلفی که می‌تواند یکی از افکار ما را بیان کند، فقط یک عبارت از همه بهتر است. همیشه هنگام حرف زدن و یا نوشتن، نمی‌توان آن عبارت بخصوص را پیدا کرد. ولی باوجود این، چنین عبارتی وجود دارد. و هر عبارت دیگری

غیر از آن، ضعیف است و مرد هنرمندی را که می‌خواهد فکر خود را بیان کند، نمی‌تواند اقناع نماید.

□

یک نویسندهٔ خوب که با دقت و مواظبت چیز می‌نویسد، اغلب احساس می‌کند عبارتی که پس از مدتها کوشش و جستجو پیدا کرده، ساده‌ترین و طبیعی ترین عبارات است و چنین بنظر میرسد که می‌بایستی در وهلهٔ نخست و بدون کوچکترین زحمتی بدست آمده باشد.

□

وقتیکه نوشته ای فکر شما را برتری می‌بخشد و احساسات شرافتمندانه و دلاورانه را در قلب شما زنده می‌کند، دیگر اصراری نداشته باشید که قضاوت دیگری دربارهٔ این اثر بکنید. این نوشته خوب است و دست استادی آنرا آفریده است.

□

«فیلسوف» زندگانی خود را برای مطالعه دربارهٔ انسانها تلف میکند و قوای فکری خود را برای کشف عیوب و جنبه های مضحک آن فرسوده می‌سازد. اگر شکلی به افکار و نظریات خود میدهد این کار او بیشتر از غرور نویسندگی ،برای این است که حقیقت کشف شده را به وضوحی که ضروری است نشان دهد تا در مردم مؤثر افتد. بعضی از خوانندگان خیال می‌کنند اگر باو بگویند که کتابش را خوانده و خیلی پسندیده اند، حق او را ادا می‌کنند و خشنودش می‌سازند. اما فیلسوف، این ستایش ها را بخود آنها پس می‌دهد. زیرا او با بیخوابی ها و کارهای مداوم خود در جستجوی چنین چیزی نبوده است. افکار او خیلی بالا تر است و می‌خواهد به مرحلهٔ عالی تر و بلندتری برسد. او در جستجوی موفقیتی است که از تمام این ستایش ها و تمجیدها بزرگتر و کمیاب تر است. می‌خواهد وضع انسانها را بهتر سازد.

□

همانطور که در طبیعت میوه ها می‌رسند و کامل می‌شوند، هنر نیز دارای یک نقطهٔ کمال است. کسی که این کمال را دوست دارد و احساس می‌کند دارای ذوق سرشاری است و کسی که آنرا احساس نمی‌کند و چیزهای دیگری را در اینسو و آنسوی آن نقطه دوست دارد ذوق ناقصی دارد. یعنی یک ذوق خوب وجود دارد و یک ذوق بد

و باید بطور اساسی دربارهٔ ذوقها بحث و گفتگو کرد.

□

نویسنده باید اثرش را برای کسانی که لایقشان میداند بخواند تا دربارهٔ آن قضاوت کنند و در صورت لزوم تصحیح نمایند.

امتناع از قبول نصیحت و تصحیح، فضل‌فروشی است.

نویسنده باید تقریظ ها و انتقاداتی را که از اثرش میشود، با تواضعی یکسان قبول کند.

□

ابلهان اثری را می‌خوانند و چیزی از آن نمی‌فهمند. اشخاص عامی خیال میکنند که آنرا کاملاً فهمیده‌اند. صاحبان عقل سلیم گاهی همهٔ آنرا نمی‌فهمند. آنان نکات مبهم و تاریک را تاریک می‌یابند و نکات روشن را روشن می‌بینند. و اشخاص پرمدعا اصرار دارند که نکات روشن را تاریک جلوه دهند و نکاتی را که کاملاً واضح و قابل فهم است نفهمند.

□

هر نویسنده برای اینکه خوب بنویسد، باید خود را بجای خواننده فرض کند. اثر خود را مانند مطلبی که برای او تازگی دارد و آنرا برای اولین بار می‌خواند و خودش سهمی در آن ندارد و نویسندهٔ آن مطیع انتقاد است، مورد مطالعه قرار دهد. بالاخره یقین حاصل کند آن اثر نه‌تنها برای اینکه خودش چیزی از آن می‌فهمد، بلکه برای اینکه کاملاً قابل فهم است ارزش دارد.

□

کسیکه در نوشتن، فقط بذوق عصر خود توجه دارد، بیشتر از نوشته های خود، بفکر خویشتن است. پیوسته باید بسوی کمال رفت. در آنصورت حکم شایسته ای را که معاصران دربارهٔ ما نداده‌اند، آیندگان خواهند داد.

□

بسیاری از مردم وقتی اثر چاپ نشده‌ای را می‌خوانند ارزش آنرا تشخیص میدهند اما نمی‌توانند عقیدهٔ خود را دربارهٔ آن اظهار کنند و صبر می‌کنند تا شیوع و رواج آنرا در میان مردم ببینند. اینان خودشان رأی نمیدهند و می‌خواهند که تابع عقیدهٔ عموم

باشند. آنگاه می‌گویند که پیش از همه ارزش این اثر را شناخته بودند و اکنون همه با ایشان هم‌عقیده‌اند. این اشخاص یکی از بهترین فرصتها را از دست میدهند، زیرا در صورت استفاده از آن فرصت می‌توانستند ما را معتقد سازند که ادراک قوی دارند و می‌توانند آنچه را که خوب است خوب بدانند و آنچه را که بهتر است بهتر بشمارند.

۵
وعظ و خطابه

موعظه در مقام بلند بینوایان

از بوسوئه

ترجمهٔ محمدعلی فروغی

(از کتاب «آئین سخنوری»)

هرچند کلام حضرت مسیح که فرمود «آنها که پیش بودند پس میروند و آنها که پس بودند پیش میآیند» مصداق کاملش روز رستاخیز کل است که نیکانی که در دنیا ناچیز شمرده شده بودند جایگاه های نخستین را میگیرند و بدان و بدکیشان که در دنیا کامران بودند با کمال خفت بتاریکی میافتند؛ ولیکن این تبدیل حال در همین زندگانی دنیا هم واقع میشود و نخستین نشانهٔ آنرا در جامعهٔ مسیحیان می‌بینیم. این شهرستان شگفت که خداوند خود بنیاد نهاده قوانین و سامانی دارد که آنرا اداره می‌کند. اما چون حضرت عیسی که پرورندهٔ این اساس است بدنیا آمده تا ترتیبی را که تکبر برقرار نموده سرنگون کند سیاستش درست مقابل سیاست عصر بوده است، و این مقابلی را من بخصوص در سه چیز می‌بینم: نخست اینکه در دنیا توانگران مقام های بلند دارند و پیشند. اما در شهرستان مسیح پیشی با بینوایان است که فرزندان حقیقی و اولی جامعهٔ مسیحیت اند؛ دوم اینکه در دنیا بینوایان زیردست توانگرانند چنانکه گوئی برای خدمت آنان خلق شده اند ولیکن در جامعهٔ مقدس دیانت توانگران راه ندارند مگر اینکه خدمتگزار بینوایان باشند؛ سوم اینکه در دنیا نعمتها و مزیتها مخصوص توانگران است و بینوایان هرچه دریابند بتقویت آنان است، اما در جامعهٔ مسیح مزیت و برکت مخصوص بینوایان است و توانگران جز بوسیلهٔ آنان بهره ای نمی‌برند.

پس این عبارت انجیل که امروز موضوع گفتگوی من است در همین زندگی دنیا هم مصداق دارد که آنها که پیشند پس می‌روند و آنها که پسند پیش می آیند، چون

بینوایان که در دنیا واپسند در جامعهٔ مسیح مقدمند و توانگران که در دنیا گمان دارند همه چیز متعلق بایشان است و بینوایان را پایمال میکنند دراینجا مخصوص خدمتگذاری آنانند، و بهره‌ای که از انجیل حاصل می‌شود حقاً متعلق به بینوایان است و توانگران آنرا از دست آنان دریافت میکنند و اینها حقایق مهمی است که بشما توانگران عصر می‌آموزد که نسبت به بینوایان چه تکلیف دارید یعنی باید مقام آنها را تجلیل کنید و حوائج ایشان را برآورید تا از مزایای ایشان بهره‌مند شوید.

یحیی زرین دهان برای نمودن مزایای بینوایان بر توانگران مثل نیکوئی میزند و دو شهر فرض میکند که در یکی همه توانگران باشند و در دیگری همه درویشان، و تحقیق میکند در اینکه کدام یک از این دو شهر تواناتر خواهد بود. اگر این سؤال را از عامهٔ مردم بکنید شک نیست که توانگران را توانا خواهند گفت، اما آن مرد بزرگ یعنی یحیی زرین دهان بینوایان را توانا می‌داند از آنرو که شهر توانگران هرچند جمال و جلال بیش دارد بنیادش استوار و نیرومند نیست. فراوانی نعمت که دشمن کار است خودداری را از مردم میگیرد تا در طلب لذاید و شهوات بی تاب میشوند، عقلها را فاسد و دلها را بواسطهٔ تجمل و تکبر و بیکاری سست و بیطاقت میکند چنانکه هنر را مهمل میگذارند، زمین را نمیکارند، کارهای پرزحمت را که نوع بشر بواسطهٔ آنها باقی میماند ناچیز میانگارند و آن شهر پرجلال دشمن دیگر لازم ندارد، بخودی خود ویران میشود و فراوانی و نعمت آنرا بباد میدهد.

اما در شهر دیگر که همه نادارند ضرورت همه را بکار وامیدارد. اختراعات میکنند، صنایع ایجاد مینمایند، احتیاج فکرها را میجنباند و بهوش میآورد، بکار میافتند، صبر و حوصله پیدا میکنند، مردانه میشوند، از عرق جبین دریغ ندارند، رنج میبرند و بهره‌های بزرگ مییابند...

شهر بینوایانی که یحیی زرین دهان فرض کرده حضرت مسیح آنرا بوجود آورده است و آن جامعهٔ مسیحیت است. و اگر میخواهید بدانید که چرا من آن را شهر بینوایان میخوانم سببش این است که مسیح هم در آغاز، طرح جامعهٔ خود را برای بینوایان ریخته است و مردم حقیقی این شهرستان سعید که کتاب مقدس آنرا شهرستان خدا میخواند بینوایانند. اگر این سخن شما را شگفت میآید بیاد بیاورید تفاوتی را که میان جامعهٔ یهود و جامعهٔ مسیحی بوده است. بجامعهٔ یهود خداوند نعمتهای دنیوی وعده داد چنانکه

اسحق به پسرش یعقوب میگوید که خداوند بتو شبنم آسمان و روغن زمین عطا میفرماید و همه میدانید که در کتب مقدس باستان (تورات) وعده هائی که خداوند به بندگان خود میدهد این است که عمرشان را دراز کند و خانوادهٔ ایشان را توانگر سازد و بر گله های ایشان بیفزاید و زمینها و میراثشان را برکت دهد، و از اینرو دانسته میشود که بخش جامعهٔ یهود مکنت و فراوانی بوده و آن جامعه مردان توانا و خاندان های توانگر میبایست داشته باشد. اما جامعهٔ مسیحی چنین نیست و در انجیل از نعمت های دنیوی که باید کودکان و مردمان نادان را بآنها فریفته کرد گفتگوئی نیست و حضرت عیسی بجای آنها اندوه و چلیپا را گذاشته و باین تغییرحال پس ها پیش آمده و پیش ها پس رفته اند، زیرا توانگران که در جامعهٔ یهود مقدم بودند در جامعهٔ مسیحی جائی ندارند و مردم حقیقی آن شهرستان بینوایان و نیازمندانند...

در عهد باستان خداوند میخواست شوکت و حشمت خود را بنماید پس جامعهٔ یهود میبایست جلال ظاهری داشته باشد، اما در عهد نو که خداوند توانائی خود را پنهان میدارد مظهر او که جامعهٔ مسیحی است می‌باید بصورت حقیر باشد و از همین رو بود، ای برادران، که حضرت مسیح بخدمتگزاران خود گفت همه بینوایان را برای من گرد آورید و فرمود بروید در گوشهٔ کوچه ها درویشان و بیماران و نابینایان و لنگان را نزد من بشتابانید. پس عیسی در خانهٔ خود جز ناتوانان نمی‌جست چون همدردان خود را می‌خواست، و جامعهٔ مسیحی توانگران و اهل دنیا را اگر بپذیرد از روی تفضل است، و خواص در آنجا درویشانند که در «زبور» آنها را درویشان خدا میخوانند. و حضرت عیسی خود میفرماید خداوند مرا فرستاد که به درویشان مژده برسانم و نیز در نخستین موعظهٔ خود در بالای کوه از توانگران یادی نفرمود جز برای اینکه تکبر آنها را خوار کند و روی سخن خویش را بخصوص به درویشان کرد و گفت: ای بینوایان خوشا بسعادت شما که ملک خداوند از آن شماست! پس اگر آسمان که ملک جاودانی خداست از آن درویشان است جامعهٔ مسیحی که ملک زمانی خداست نیز از ایشان است.

۶
حکایت

Fables de La Fontaine حکایات لافونتن

گرگ و سگ

سگ ها چنان خوب نگهبانی می‌کردند
که گرگ پوست و استخوان شده بود.
این گرگ، سگ گله‌ای را دید، قوی و زیبا
و چاق و خوش آب و رنگ که بر اثر اشتباه، راه خود را گم کرده بود.
آقا گرگه به راحتی می‌توانست
به او حمله کند و تکه‌تکه‌اش کند.
اما باید می‌جنگید و سگ گله در حدی بود
که شجاعانه از خود دفاع کند.
از اینرو گرگ، با تواضع به او نزدیک می‌شود،
سر صحبت را می‌گشاید
و مجیز چاقی و زیبائی او را می‌گوید.
سگ به او پاسخ داد:
ـــ دست خودتان است، آقای خوشگل،
که شما هم مثل من چاق شوید.
بهتر است اول جنگل را ترک کنید.

امثال شما در آنجا بدبختند،
بیچاره‌های تنبل، فقیر و بی چیز
که سرنوشت‌شان مردن از گرسنگی است.
چونکه چه بگویم، نه تأمینی دارند و نه غذای مجانی مطبوعی،
برای همه‌چیز باید بجنگند.
دنبال من بیائید، سرنوشت بهتری خواهید داشت.
گرگ گفت: ــ من باید چکار کنم؟
سگ گفت: ــ تقریباً هیچ: کسانی را که چوبدستی دارند و گداها را [برانید.
تملق اهل خانه را بگوئید و دل ارباب را به دست بیاورید،
در نتیجه، عایدی شما به انواع مختلف اضافه خواهد شد:
استخوان جوجه، استخوان کبوتر،
و نوازش‌های گوناگون به جای خود.
گرگ خواب چنان زندگی خوشی را می‌بیند
که از تصوّر آن گریه‌اش می‌گیرد.
در بین راه، گردن سگ را دید که مو ندارد
از او می‌پرسد: ــ این چیست؟
ــ هیچ. ــ هیچ چی؟... ــ چیز مهمی نیست.
ــ ولی بالاخره؟ ــ قلاده‌ای هست که به گردنم می‌بندند
اینکه شما می‌بینید شاید جای آن است.
گرگ گفت: ــ می‌بندند؟ پس شما هرجا که دلتان بخواهد نمی‌روید؟
ــ همیشه نه! اما چه اهمیتی دارد؟
ــ چنان اهمیتی دارد که من از انواع غذاهای شما
هیچکدام را نمی‌خواهم،
و به این قیمت اگر گنج هم به من بدهند نمی‌خواهم
آقا گرگه این را گفت. پا به فرار گذاشت و هنوز هم می‌دود.

خسیسی که گنجینه‌اش را گم کرد

تنها بهره‌برداری است که تملک شمرده می‌شود.
من از کسانی که همهٔ عشق‌شان
انباشتن ثروت است و پول روی پول گذاشتن
می‌پرسم: آنها چه امتیازی دارند که فرد دیگری ندارد؟
حتی آن دیوجانس معروف هم به اندازهٔ آنها ثروتمند بود
و خسیس در اینجا هم مثل او با فقر زندگی می‌کند
آن مردی که گنجینه‌اش را مخفی کرده بود و ازوپ از او با ما سخن می‌گوید
نمونهٔ خوبی برای این مورد است.
آن بدبخت برای استفاده از ثروتش
منتظر زندگی ثانوی بود.
او مالک طلا نبود، بلکه طلا مالک او بود
ثروتی پنهان در دل خاک داشت
قلب او نیز همراه آن... هیچ سرگرمی دیگری نداشت
مگر شب و روز اندیشیدن به آن
و ثروت خود را مقدس شمردن

چه می‌رفت و چه می‌آمد، چه می‌خورد و چه می‌آشامید،
حتی لحظه‌ای بسیار کوتاه هم پیش نمی‌آمد که به جای گنجینه‌اش نیندیشد
چندان دور و بر آن گشت که گورکنی او را دید
به وجود گنجینه شک برد و بی سروصدا آن را ربود
در یکی از روزها خسیس ما با حفرهٔ خالی روبرو شد.
اینک مرد گریان می‌نالد و آه می‌کشد
و به سروصورتش می‌زند.
رهگذری از او می‌پرسد که سبب آه و فغانش چیست؟
ــ گنجینه‌ام را برده‌اند.
ــ گنجینهٔ شما را؟ از کجا برده‌اند؟ ــ از کنار همین سنگ.
ــ آه، مگر ما در زمان جنگ هستیم که آن را اینهمه از خودتان دور کرده‌اید؟
آیا بهتر نبود که در خانهٔ خودتان یا دفتر کارتان می‌گذاشتید؟
و هروقت که می‌خواستید مقادیری از آن را مصرف می‌کردید؟
ــ هر وقت که می‌خواستم؟ خدایا، مگر پول به این سادگی ها که از دست رفت
به دست می‌آید؟ من هیچوقت به آن دست نمی‌زدم.
رهگذر جواب داد:
ــ پس خدای را به من بگوئید چرا اینهمه غصه می‌خورید؟
حال که هرگز به آن پول دست نمی‌زدید
سنگی به جای آن بگذارید و خیال کنید گنجینه است.

بلوط ونی

درخت بلوط روزی به نی گفت:
ــ شما حق دارید که از جور طبیعت بنالید
یک گنجشک برای شما بار سنگینی است
کوچکترین بادی که به زحمت
چینی بر چهرهٔ آب می‌اندازد
شما را وامی‌دارد که سرخم کنید.
و حال آنکه جبههٔ من مانند کوه‌های قفقاز
نه تنها جلو اشعهٔ آفتاب را می‌گیرد
بلکه هجوم طوفان را هم حقیر می‌شمارد.
هرچیزی برای شما تندباد است و برای من نسیم
باز هم شما اگر در پناه شاخ و برگ من
که اطراف را پوشانده است به دنیا می‌آمدید
اینهمه رنج نمی‌بردید.
من شما را از طوفان حفظ می‌کردم
اما شما اغلب در حاشیه‌های مرطوب قلمرو باد

به دنیا می‌آئید
به عقیدهٔ من طبیعت با شما بد کرده است
بوتهٔ نی به او پاسخ داد:
ــ دلسوزی شما از سر نیکدلی است
اما غصه نخورید:
من کمتر از شما در معرض خطر بادم.
من خم می‌شوم و نمی‌شکنم.
شما تاکنون در برابر ضربات وحشتناک آنها
ایستاده‌اید و کمر خم نکرده‌اید،
اما پایان کار را باید دید.
هنوز این کلمات بر زبان اوست که از انتهای افق
دهشتناکترین فرزندی که باد شمال تا آن روز بر پشت خود حمل کرده [بود
با خشم هجوم می‌آورد
درخت پابرجا می‌ایستد
و نی خم می‌شود.
باد زور خود را دو چندان می‌کند
و چنان خوب از عهدهٔ کار برمی‌آید که
درختی را که سر در آسمان داشت
و پاهایش به قلمرو مردگان می‌رسید
از ریشه درمی‌آورد.

۷
رمان

پرنسس دوکْلِوْ La Princesse de Clèves
اثرِ مادام دولافایت Mme de Lafayette

خلاصهٔ رمان

مادموازل دوشارتر Mlle de Chartre که در زیر نظر مادرش از تربیت سختگیرانه‌ای برخوردار شده است و دختر یکی از توانگرترین و بزرگترین خانواده‌های فرانسه است به عقد ازدواج پرنس دوکلو Prince de Clèves درمی‌آید که از همان آغاز، عشق و علاقه‌ای فوق‌العاده به او پیدا کرده بود، اما مادموازل دوشارتر بی‌آنکه پرنس را دوست داشته باشد به این زناشوئی تن درمی‌دهد، با اینهمه قصد راسخ دارد که به شوهرش وفادار باشد. اندک زمانی پس از این ازدواج مصلحتی، مادموازل دوشارتر که دیگر پرنسس دوکلو شده است در مجلس رقصی که ملکه ترتیب داده است به بزرگزادهٔ جوانی به نام مسیو دونمور M. de Nemours برمی‌خورد که جوانی بسیار جذاب است. دونمور دلباختهٔ او می‌شود و بی‌آنکه جرئت داشته باشد که آشکارا اظهار عشق کند، به زبان بی‌زبانی دلباختگی خود را به او می‌رساند. زن جوان دستخوش احساس و هیجانی می‌شود که هنوز ندیده بود. اندک زمانی بعد مادرش می‌میرد اما پیش از مرگش، روشن‌بینانه به او می‌گوید: «شما بر لبهٔ پرتگاه هستید. برای نگهداری خودتان به کوشش‌ها و مقاومت‌های بسیاری در برابر امیالتان احتیاج دارید.». مادام دوکلو که در برابر عشق می‌لرزد، اما در بند وفاداری و حفظ شرف و آبروی خویش است ناگهان تصمیم می‌گیرد که خود را در کنف حمایت شوهرش قرار دهد. احساسی را که در درونش پیدا شده است پیش او اعتراف می‌کند و ترس خود را از انگشت‌نما شدن در دربار از وی پنهان نمی‌کند. و با این عبارت‌ها از وی یاری می‌خواهد: «به من رحم داشته باشید و اگر می‌توانید، باز هم دوستم بدارید.» سرانجام مسیو دوکلو که سخت متأثر شده است

اما بسیار غمگین است به او اجازه می‌دهد که به کلاه‌فرنگی کوچک در کولومیه برود. اما پس از آن به‌دنبال حوادثی، باوجود پاکی و وفاداری زنش به او مظنون می‌شود و چون احساس می‌کند که مرگش نزدیک است پرنس را احضار می‌کند و او را به گناه بی‌وفائی سرزنش می‌کند وسرانجام که زن از وی رفع اشتباه می‌کند، بسیار دیر شده است. پرنس می‌میرد و مادام دوکلو که سرانجام آزاد شده است و اختیار دارد که به دنبال میل و علاقهٔ خودش برود ولطمه‌ای هم به آبرو وشرف او نخورد، در برابر اصرارهای نمور که تقاضای ازدواج دارد، هم عشق خود را به او اعتراف می‌کند وهم تصمیمی را که برای بیوه ماندن گرفته است به او می‌گوید. زیرا که نمی‌خواهد به قیمت مرگ شوهرش خوشبخت شود. زن جوان از دنیا چشم می‌پوشد و به عزلتگاه دوردستی پناه می‌برد. گرفتار بیماری سل می‌شود و از پای درمی‌آید وبدینگونه قربانی وفای خویش می‌شود.

فصلی که ترجمهٔ آن را در اینجا می‌آوریم قسمتی از صحنهٔ اعتراف است:

....

مسیو دوکلو به زنش می‌گفت:

ــ ولی چرا به هیچوجه نمی‌خواهید به پاریس برگردید؟ چه عاملی می‌تواند شما را در ییلاق نگهدارد؟ مدتی است که شما چنان به گوشه گیری علاقمند شده‌اید که مرا به حیرت می‌اندازد، و ناراحتم هم می‌کند، چون که باعث می‌شود از هم دور بمانیم. ضمناً می‌بینم که افسرده‌تر از همیشه‌اید و می‌ترسم که مسئله‌ای ناراحت‌تان کرده باشد.

پرنسس با لحن مرددی جواب داد:

ــ من هیچ چیزی در دلم نیست که افسرده‌ام کرده باشد، ولی هیاهوی دربار به‌قدری زیاد است و پیش شما هم همیشه چنان عدهٔ زیادی هست که غیرممکن است آدم جسم و روحش خسته نشود و دنبال استراحت نگردد.

شوهرش جواب داد:

ــ استراحت مناسب حال اشخاصی به سن و سال شما نیست. زندگی شما در خانه‌تان و در دربار طوری است که اصلاً خسته‌تان نمی‌کند و من می‌ترسم که نکند دور از من راحت‌تر باشید.

زن با نوعی دستپاچگی که هرلحظه بیشتر می‌شد جواب داد:

ــ اگر اینطور فکر کنید، دربارهٔ من ظلم بزرگی کرده‌اید. اما ازتان خواهش می‌کنم که مرا بگذارید اینجا بمانم. اگر شما هم می‌توانستید اینجا بمانید بی اندازه خوشحال می‌شدم، اما به شرطی که خودتان تنها می‌ماندید و دیگر نمی‌خواستید آن عدهٔ بی شماری را که هرگز ترکتان نمی‌کنند اینجا هم همراهتان داشته باشید.

مسیو دوکلو، حیرتزده گفت:

ــ آه! مادام! حالات و حرف هایتان نشان می‌دهد که شما به دلائلی که من بکلی از آنها بی خبْرم دلتان می‌خواهد که تنها بمانید. و از شما تمنی می‌کنم که آنها را به من بگوئید.

مدت زیادی به او فشار آورد که هرچه هست بگوید، اما موفق نشد مجبورش کند. و پس از اینکه پرنسس چنان از خود دفاع کرد که هرلحظه کنجکاوی شوهرش را زیادتر می‌کرد، لحظه ای چشمانش را پائین انداخت و در سکوتی سنگین فرورفت. بعد ناگهان دهن باز کرد و چشم به او دوخت و گفت:

ــ مجبورم نکنید پیش شما به چیزی اعتراف کنم که هرچند بارها تصمیم گرفته ام، جرئت اعترافش را نداشته ام. فقط فکرش را بکنید، شرط احتیاط نیست که زنی به سن و سال من که مسلط به رفتار خودش باشد، در محافل دربار انگشت نما شود.

مسیودوکلو فریاد زد:

ــ منظورتان چیست مادام؟ من جرئت نمی‌کنم حرفی بزنم، مبادا که آزرده‌تان کنم.

مادام دوکلو جواب نداد. و سکوت او سرانجام شوهرش را متقاعد کرد به اینکه در آنچه فکر می‌کرده حق داشته است. ادامه داد:

ــ شما به من هیچ چیز نمی‌گوئید. و همین دلیل این است که من اشتباه نمی‌کنم.

زن، خود را پیش پاهای او به زمین انداخت و جواب داد:

ــ خوب، آقا، من الان اعترافی پیش شما می‌کنم که هیچکسی نزد شوهرش نکرده است. اما معصومیت رفتارم و مقاصدم به من توانائی این کار را می‌دهد. درست است که من دلائلی دارم به اینکه از دربار دور شوم و می‌خواهم از خطراتی که

اشخاصی به سن و سال مرا تهدید می‌کننـد در امان بمانم. من کوچکترین نشانهٔ ضعفی از خودم نشان نداده‌ام، و باز هـم هیچ ترسی نـداشتم به‌شرطی که شما آزادم می‌گذاشتید که از دربار دور بـمانـم و یا هنوز مادام دوشارتر را داشتم که راهـنمای رفتار مـن باشد. تصمیمی را که می‌خواهم بگیرم، هرچقدر هم خطرناک باشد می‌گیرم تا شایستگی ام را برای اینکه مال شمـا باشم حفظ کنم. اگر احساس هائی دارم که برای شما ناخوشایند است هـزاربار از شمـا معـذرت می‌خواهـم، دستـکم، هرگـز رفتاری نخواهـیم داشت که برای شما ناخوشایـند باشد. در نظر بگـیـرید که زنی برای اینـکـه مثل رفتار کند، بـاید نسبت به شوهـرش چنان احساس دوستـی و احترامی داشته باشد که کمتر کسی دارد. مرا راهنمائی کنید. به من رحم کنید و اگر می‌توانید، بازهم دوستم داشته باشید.

در تمام مدتی که او حرف مـی‌زد، مسیودوکلوسرش را به دسـت‌ها تکیه داده و بی‌حرکت مانده بود. از خـود بیخود شده بود و حتی به این فکر نیفتاده بود که زنش را از زمین بلنـد کند. وقتی کـه حرف های زن تمام شـد، پرنس نگاهی به او انداخت و او را پیش پای خودش دیـد، بـا چهره‌ای غرق اشـک و بـا چنان زیبائـی خیره کننـده‌ای، که لحظه‌ای فکر کرد از غصه خواهد مرد و او را در آغوش کشید و بلند کرد و گفت:

ـــ شـما هم به من رحم کـنـید مادام، که لایقش هستـم. و مـرا ببخشید اگر در اولین لحظات این درد و رنج که در دل من سخت و شدید است نمی‌توانم چنان که باید به رفتـاری نظیر رفتـار شما جـواب بدهم. شمـا در نظر من قابل احترام‌تـر و ستودنی‌تر از هرزنی کـه در دنیا هسـت جـلوه می‌کـنید. هـمـچنیـن من خودم را بـدبـخت‌تریـن مردی می‌بینم که در دنیـا پیدا می‌شود. شما، از هـمان لحظهٔ اولی که دیدمتان مرا دچار شور و هیجان کرده‌ایـد. سخت گیـری هـاتان و وصال‌تان نـتـوانسته است این آتش را خـاموش کند و هنوز هـم دوام دارد. من هرگز نتـوانسته‌ام عشقی نسبـت به خودم در دل شما تولید کنم و می‌بیـنم کـه می‌ترسـید آن را نسبت به کس دیـگری داشـته باشـید. و ایـن مرد خـوشبخت کیست مـادام، کـه این ترس را در دل شما انداخـته است؟ چه مدتی است که توجـه شمـا را جلب کرده است؟ چـه راهی را برای رسیدن بـه قلب شما پـیدا کرده است؟ مـن از ایـنکه راهی بـه آن قـلـب ندارم خودم را تسکیـن مـی‌دادم و مـی‌گفتم که دیـگران هم ندارند. ولی حـالا کس دیگری آن کاری را می‌کند کـه از من ساخته نبود. من حسادت شوهر و حسـادت عاشق را باهم دارم. امـا بعد از رفتاری مثل رفتار شما، به

عنوان شوهر نمی‌توان حسود بود. رفتار شما اصیل‌تر از آن است که اطمینان کامل به من ندهد. این رفتارتان مرا حتی بعنوان عاشق هم تسکین می‌دهد. اعتماد و صداقتی که نسبت به من دارید فوق‌العاده گرانبهاست. شما چنان قدری برای من قائلید که یقین دارید من از این اعترافتان سوءاستفاده نخواهم کرد. شما حق دارید، مادام، سوءاستفاده نخواهم کرد و از عشق من به شما هم چیزی کاسته نخواهد شد. شما با اینهمه وفاداری که از هیچ زنی نسبت به شوهرش دیده نشده، مرا بدبخت می‌کنید. اما مادام، حرفتان را تمام کنید و به من بگوئید، آن چه کسی است که شما نمی‌خواهید ببینید؟

پرنسس دوکلو جواب داد:

ــ التماس می‌کنم که این را هیچوقت از من نپرسید. تصمیم گرفته‌ام که آن را به شما نگویم و گمان می‌کنم که شرط احتیاط همین باشد که نگویم.

مسیو دوکلو گفت:

ــ هیچ نترسید مادام من دنیادیده‌تر از آنم که ندانم مقام و ارزش یک شوهر باعث این نمی‌شود که دیگران عاشق زنش نشوند. باید از این عاشق‌ها متنفر بود، نه اینکه زبان به شکوه گشود. و یک بار دیگر، مادام، از شما تمنی می‌کنم، آنچه را که آرزو دارم که بدانم از من دریغ نکنید.

زن جواب داد:

ــ شما بیهوده به من فشار می‌آورید. من قدرت کافی دارم که اگر نخواهم چیزی را بگویم، ساکت بمانم. اعترافی که من پیش شما کردم براثر ضعف نبود. اعتراف به این حقیقت جرئت بیشتری می‌خواهد تا تلاش برای مخفی کردن آن...

رومانتیسم

Romantisme

آلفره دوموسه دربارهٔ **رومانتیسم** چنین می‌گوید: «رومانتیسم نه تحقیر قانون سه وحدت کلاسیک است، نه درآمیختن کمدی با تراژدی و چیز دیگری از این قبیل. بیهوده برای گرفتن پروانه‌ای بالهای او را می‌چسبید، زیرا رشته‌های ظریفی که این بال را به بدن او وصل می‌کند در میان انگشتانتان نابود خواهد شد. رومانتیسم ستارهٔ گریانی است، رومانتیسم نسیم نالانی است، رومانتیسم پرتو ناگهانی و سرمستی بیماری است...»

رومانتیسم بیش از اینکه یک جریان ادبی و هنری باشد، مرحله‌ای از حساسیت اروپائی است که نخست در اواخر قرن هیجدهم در انگلستان (با **ویلیام بلیک** W. Blake ، **وردزورث** Wordsworth ، **کالریج** Coleridge) و در آلمان (با **گوته** Goete ، **شیلر** Schiller ، **هولدرلین** Holderlin) و سپس در قرن نوزدهم در فرانسه (با **ویکتور هوگو**، **شاتوبریان**، **لامارتین**) در ایتالیا (**مانتسونی** Manzoni ، **لئوپاردی** Leopardi)، در اسپانیا (با **سوریلیا** Zorrilla) و در کشورهای اسکاندیناوی (با **اولنشلگر** Oehlenschläger ، **تگنر** Tegner و **استاگنلیوس** Stagnelius) ظاهر می‌شود.

رومانتیسم در اصل یک جنبش مطلقاً انقلابی است و شعارهای آن همان سخنان فلسفی و سیاسی است که تقریباً همهٔ آنها در عصر روشنگری مطرح شده

است: بیان آزاد حساسیت‌های انسان و تائید حقوق فردی. ضمناً، هم از نظر زمانی معاصر انقلاب است (اولین رومانتیک‌های انگلیسی انقلاب فرانسه را می‌ستایند) و هم مخالف عصر خویش (نبرد فرانسویان برای آزادی ملت‌ها به پیروزی امپراطور و امپراطوری منجر شده است و بورژوازی پیروزمند پایان تاریخ را اعلام می‌کند). در یک دوران بی‌مایگی و تسلط فئودالیتهٔ جدید صنعت و پول، رومانتیسم اصرار دارد که از جنبهٔ فجیع و تراژیک زندگی سخن بگوید. و بالزاک که در آغاز متوجه این نکته نشده است و لامارتین را به عنوان ترانه‌خوان ناتوان شب مهتابی، که آیندهٔ درخشانی در سیاست و در خدمت میراث‌خواران ثروتمند دارد، مسخره می‌کند، بیست و پنج سال بعد (در سال ۱۸۴۴) در رمان **دهقانان** معنی حقیقی مرثیه‌های این شاعر رومانتیک را تحلیل می‌کند. از این نظر رومانتیسم و رئالیسم دو جنبهٔ جدائی ناپذیر رودررو‌ئی با زندگی هستند و آن آگاهی به واقعیت تلخ و بی گذشت است. به این ترتیب ملاحظه می‌کنیم که رومانتیسم از مخالفت ساده با زیبائی شناسی کلاسیک بسیار فراتر می‌رود. در تعریف رومانتیسم بیشتر بر روی انواع فرار رومانتیک‌ها تکیه می‌شود: فرار به رویا، فرار به گذشته، به سرزمین‌های دوردست، به تخیل. اما کمتر کسی می‌پرسد که آنها از چه چیزی می‌خواستند فرار کنند؟ آنها بیشتر از اینکه از چهارچوبهٔ خشک قواعد کلاسیک فراری باشند، از آزادی دروغین و رشد سرمایه‌داری نوپا می‌گریختند. اگر «رنهٔ» شاتوبریان در پناهگاهی جنگلی منزوی می‌شود، از سر هوس نیست، بلکه بر اثر ناکامی است. نسل رومانتیک، نسل «آرزوهای بربادرفته» است و مکتب آنها مکتب سرخوردگی.

معرفی رومانتیسم باید در ورای استعدادها و یا نبوغ‌های فردی، بر مبنای جهشی که در تاریخ و فلسفه روی داده است و بخصوص برمبنای گسترش اندیشهٔ بشری صورت بگیرد. اندیشه‌ای که از یکسو در گذشته‌های تاریخ و ضمیر ناآگاه جمعی او غوطه می‌خورد و از سوی دیگر بی باکانه بسوی کاوش درون او و آینده‌ای هجوم می‌برد که نویدش را می‌دهد و می‌خواهد بیافریند. ما چون با رومانتیسم نیز فقط به عنوان مکتب ادبی سروکار داریم، به زمینه‌های دیگر فقط

در مواردی اشاره می‌کنیم که در جریان رومانتیسم ادبی مؤثر بوده‌اند. بهتر است نخست به خود کلمه بپردازیم.

کلمه

نخست، صفت «رومانتیک» بود که در اغلب زبان‌های اروپائی ظاهر شد. (Romantic ، Romantisch ، Romantico ، Romantique)، اما چه این صفت و چه اسمی که از آن ساخته شد، یعنی «رومانتیسم»، با دقت انتخاب نشده بود و مبهم بود. اما در مورد صفات و عناوین دیگری مانند «باروک»، «کلاسیک»، «رئالیست»، «سمبولیست» و تقریباً همهٔ اصطلاحاتی که دوران یا جریانی را در ادبیات و هنر نشان می‌دهد می‌توان چنین حرفی را زد. و وقتی در بعضی از کشورها یک رشته از آثار اندیشه را به نام یک فرمانروا محدود می‌کنند، مانند «دورهٔ الیزابت»، «دورهٔ ویکتوریا»، یا «دورهٔ ادوارد»، این ابهام بیشتر می‌شود. صفت رومانتیک که از کلمهٔ لاتینی قرون وسطائی رومانتیکوس Romanticus گرفته شده بود، به تدریج در قرن هفدهم رواج یافت. در فرانسه تشخیص این صفت، از یک صفت دیگر، یعنی رومانسک Romanesque، برگرفته از کلمهٔ ایتالیائی رومانتسکو Romanzesco، دشوار بود. ریشهٔ صفت همان کلمهٔ «رمان» است که اصل آن، «رومانو» Romano یا «رومی» است که در صورت ابتدائی‌اش به داستانی اطلاق می‌شد که نه به زبان لاتینی، بلکه به زبان‌های عامیانهٔ کشورهای مختلف اروپا، یا زبان‌های رومیائی و به گونه‌ای جدید نوشته شده باشد (کلمه ناول Novel که در انگلیسی به معنی رمان است و نوول Nouvelle که در فرانسه به معنی داستان کوتاه است، از همین جا ناشی است.) و نیز از قوانین و مقررات کلاسیک تبعیت نکند. در قرن هفدهم که اصل عقل در ادبیات معتبر بود، این کلمه را معادل چیزی غریب، هوسبازانه و دروغ به شمار آورند. اما قریب صدسال بعد که ذوق مردم تغییر یافت، این صفت نخست در انگلیسی و آلمانی اصطلاحی به مفهوم تمجید شد و زیبائی و دل‌انگیزی یک منظره را نشان می‌داد. روسو آن را در اثر معروف خودش پنجمین خیالبافی یک

تنها گرد به این مفهوم به کار برد. و نیز در سال ۱۷۸٤ در موسیقی **گرتری** Gretry آهنگساز فرانسوی به معنای سادگی دل انگیز روح تعبیر شد. **پی یر لوتورنور** P. le Tourneur در مقدمه ای که به سال ۱۷۷٦ بر ترجمهٔ خود از آثار شکسپیر نوشت، کوشید که فرق رومانسک و رومانتیک را روشن کند و توصیه کرد که آثار شکسپیر در «منظرهٔ اثیری و رومانتیک ابرها» خوانده شود.

برای نخستین بار در آلمان بود که این صفت، با اشعار **ل. تیک** L. Tieck با عنوان Romantisch Dichtungen (۱۸۰۰) و نیز تراژدی شیلر به نام **باکرهٔ اورلئان** که به آن عنوان **یک تراژدی رومانتیک** Eine Romantisch Tragödie دادند، معنی خود را در ادبیات پیدا کرد. گوته این اصطلاح را در برابر «کلاسیک» قرار داد. در سال ۱۸۰۷ **آوگوست ویلهلم فن شلگل** Schlegel A. W. von این عنوان را به **«فدر» اوریپیدس** داد و آن را بر **«فدر» راسین** ترجیح داد. **مادام دواستال** Mme de Stael در اثر معروف خودش، **دربارهٔ آلمان** De l' Allemagne (۱۸۱۰) شعر رومانتیک را شعری نامید که «به نحوی به سنت های شهسواری وابسته است.» و با تقسیم ادبیات به ادبیات شمال و ادبیات جنوب، کار را پیچیده تر کرد. پس از او **سیسموندی** Sismondi مورخ سویسی (۱۷۷۳-۱۸٤۲) صفت رومانتیک را خاص ادبیات جنوب دانست. کمی بعد، به ویژه در فرانسه کلمهٔ رومانتیسم (و از زبان عده ای نیز کلمهٔ «رومانتی سیسم» Romanticisme که استاندال با خود از ایتالیا آورده بود) عنوان مکتب تازه ای شد، بی آنکه توضیح بیشتری دربارهٔ آن داده شود. **ویکتور هوگو** در هجده سالگی، در **پاسدار ادبی**، **آندره شنیه** A. Chenier (۱۷٦۲-۱۷۹٤) را شاعر رومانتیکی بین کلاسیک ها نامید. از آن پس این دو اصطلاح در برابر هم قرار گرفتند. **گوته** روز ۲۱ مارس ۱۸۳۰، در برابر **یوهان پتر اکرمان** J. P. Eckerman ادعا کرد که این دو صفت را برای اولین بار خود او در برابر هم قرار داده است و نیز تعریفی نه چندان جدی ارائه داد، از این قرار که رومانتیک یعنی هرآنچه بیمار است و کلاسیک که ضد آن است (گوته پس از سال های تازه کاری، به ستایش آن پرداخته بود) یعنی سالم. از آن به بعد، در اطراف این کلمهٔ جدید مشخصات

گوناگونی پدیدار خواهند شد که مجموعهٔ آنها این حالت روحی جدید یا این آموزهٔ «رومانتیک» را تشکیل خواهد داد.

از کلاسیسیسم تا رومانتیسم

در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، طبقهٔ اشراف و اصیل زادگان رفته رفته قدرت و اعتبار خود را از دست میدادند مخصوصاً از لحاظ اخلاقی، فساد و انحطاط آنها روزبروز ظاهرتر میشد. در میان افراد این طبقه مردی پیدا نمی‌شد که به زن خود علاقمند باشد. اصیلزادگان از اینکه با زن خود بگردش روند شرم داشتند. کسانی متجدد و شایسته شمرده می‌شدند که عیاشتر و خودپسندتر بودند و بی اعتنائی بیشتری به قوانین نشان میدادند. اشراف مشغول هرزگی و ولگردی بودند و وضع اقتصادی رفته رفته خرابتر میشد. هزینهٔ زندگی بالا میرفت و موازنهٔ مالی بهم می‌خورد. دیگر اطاعت مطلق و تسلیم محض نسبت به هرگونه زورگوئی و استبداد یک طبقهٔ فاسد، کار مضحک و بی فایده ای شمرده میشد. طرز تفکر مردم با آنچه نویسندگان کلاسیک می‌خواستند، فاصله پیدا کرده بود. دیگر نویسندگان حاضر نبودند به بهانهٔ اینکه هرگونه اعتراض و اظهار عقیدهٔ جدیدی مخالف اصول مکتب کلاسیک است، دلشان را به اطاعت از چند اصل فرسوده و «تعبدی» خوش کنند. در این دوره مردم احساس کردند که باید در مورد مسائل مختلف زندگی بحث و مجادله کنند و برای بهتر ساختن وضع زندگی خود احتیاج به اطلاعات عمومی پیدا کردند. بطوری که در شهرستانهای فرانسه، در بیست و پنجسال آخر قرن هفدهم، پنج فرهنگستان و در نیمهٔ اول قرن هیجدهم بیست فرهنگستان تأسیس شد. تعداد روزنامه ها افزون تر گشت. مردم به دانستن زندگی ساکنان سایر کشورها و سایر قاره ها علاقمند شدند. سیاحت‌نامه ها و نوشته هائی که اطلاعاتی دربارهٔ زندگی سایر مردم روی زمین داشت، خواستاران فراوان پیدا کرد. زیرا قرن هفدهم گرفتار جهل بود و قدرت تجزیه و تحلیل و اثبات مسائل را نداشت. در آن دوره فقط یک «طبیعت جاودان» (Nature Permanente) و یک «عقل لایتغیر» (Raison Immuable) وجود داشت. اصول کلی و ثابتی

تعیین شده بود و چون از مخالفت با این اصول سخنی در میان نبود، مردم احتیاجی به تفکر و تجزیه و تحلیل نداشتند، و رعایت اصول نیز بسیار آسان بود. اما تغییر وضع اجتماعی سطح فکر مردم را نیز تغییر داد.

در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، اروپائیان پی بردند که دنیا بسیار متنوع تر و پیچیده تر از آن است که تصور می‌کردند، دیگر احتیاجی نداشتند که نصایحی دربارهٔ رعایت چند اصل ثابت و اطاعت از چند دستور خشک بشنوند. می‌خواستند طرز تفکر و هنر و ادبیات و همچنین زندگانی اجتماعی خود را از روی قضاوت صحیح و هوش و فراست تنظیم کنند. در این دوره فلاسفه ای نظیر **مونتسکیو** و **ولتر** پیدا شدند و آثاری از قبیل «روح القوانین» و «نامه های فلسفی» و «قرن لوئی چهارده» بوجود آوردند. البته هیئت حاکمه نیز بیکار نمانده و با سلاحهای وحشت‌آوری که در دست داشت، به مبارزه با فلاسفه برخاسته بود. مثلاً بموجب قانون ۱۷۵۷ هر اثری که خلاف اخلاق تشخیص داده میشد، هم نویسنده و هم ناشر آن محکوم به مرگ میشدند. اما فشار افکار عمومی سد محکمی در برابر اجرای چنین قوانینی بود. هرچند که بعضی از نویسندگان سالها در زندان ماندند ولی سرانجام بر اثر فشار افکار عمومی کار بجائی کشید که هر نویسنده‌ای که گرفتار میشد، یا پس از چند ماه آزاد می‌گشت و یا به تبعید او اکتفاء می‌کردند. مثلاً در سال ۱۷۶۲ «امیل» اثر **ژان‌ژاک روسو** را محکوم کردند و «روسو» به سویس فرار کرد. همچنین در سال ۱۷۵۲ انتشار «دائرة المعارف» را ممنوع ساختند، ولی، با وجود این، انتشار آن ادامه یافت.

در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، مردم دچار بدبختی و پریشانی بودند و در میان این آشوب، احتیاج شدیدی به اصلاحات احساس میکردند. از این جهت نویسندگان و متفکران وابسته بطبقهٔ «بورژوازی» کوشش خود را برضد سنن اشرافی و برای اصلاح وضع اجتماعی به‌کار میبردند. تا پایان نیمهٔ اول قرن هیجدهم موفقیت هائی هم بدست آمد. مثلاً آزادی قلم و بیان که بوسیلهٔ قوانین ظالمانه ای محدود شده بود، به نسبت قابل توجهی توسعه یافت. تعصب دینی تا درجه ای از میان رفت و ازدواج پروتستانها برسمیت شناخته شد و در سال ۱۷۵۱ شکنجهٔ

متهمان هنگام بازپرسی در دادگستری بموجب قانون تحریم گشت. درنیمهٔ دوم قرن هیجدهم نقش مهم را «دائرةالمعارف» و نویسندگان آن از قبیل **دیدرو** Diderot **دالامبر** D'Alembert بازی کردند. برغم تمام کارشکنی ها و مزاحمت های هیأت حاکمه، دائرةالمعارف پیروز شد، و پیروزی آن پیروزی فلسفه شمرده می‌شد. نویسندگان این اثر در آماده ساختن مردم برای انقلاب تأثیر مهمی داشتند.

عصر فلسفی

در حوالی سال های ۱۷۶۰، فرانسه ضرورت نوعی تجدد ادبی را احساس کرده بود. این تجدد می‌بایستی پاسخگوی انقلابی باشد که در حساسیت ها روی داده بود. مردم از «عقل» که آنهمه مدت حکومت کرده بود، از «روشنفکری» که اصرار داشت، هرچیزی را قبل از آنکه احساس کنیم بفهمیم، از «انواع ادبی» که مشخصات هرکدام با دقت، معین و شماره‌بندی شده بود، از آنچه «روح پیرمردانهٔ قرن هفدهم» خوانده می‌شد، خسته شده بودند. نوعی زیبائی شناسی و حتی اخلاقیات پیشنهاد می‌شد که بر صداقت متکی بود و اعلام می‌داشتند که زیبا آن است که از شور و هیجان الهام گرفته باشد. **روسو** توانائی های تخیل و حساسیت را ارج فراوان نهاده و سیستم تعلیم و تربیت خود را بر پایه معلم دانا امّا متهوّر گذاشته بود. می‌گفت: «مقابله با شور و هیجان، فقط با شور و هیجان امکان دارد.» **هلوسیوس** Helvetius فیلسوف فرانسوی (۱۷۱۵ ــ ۱۷۷۱) یک فصل کامل از اثر خود را به برتری انسان های پرشور به اشخاص معقول اختصاص داده است. و ده‌ها نویسندهٔ کم شهرت‌تر تکرار کرده‌اند که: «زندگی بی‌شور و هیجان به منزلهٔ این است که سراسر زندگی را در خواب باشیم.» در سال های ۱۷۷۰ ــ ۱۷۷۵ انسان از حزن و اندوه سرمست می‌شد و به هنگام خواندن **الوئیز جدید** اثر روسو از شدت هیجان می‌لرزید.

اما تأثیر روسو در فلاسفه و نویسندگان آلمانی شاید بیشتر از فرانسویان بوده است و مکتب رومانتیک، تحلیل ها و مباحث اصولی را بیشتر از اینکه مدیون

فرانسوی ها باشد، از آلمانی ها گرفته است و مهمترین نکته‌ای که باید به آن توجه داشت این است که بحث های تئوریک مکتب رومانتیک را **برادران شلگل**، **شلینگ** و بخصوص **نووالیس**، بر پایهٔ گفته های نویسنده‌ای به نام **موریتس** Moritz (۱۷۵۷ ــ ۱۷۹۳)، دوست نزدیک **گوته** مطرح کرده‌اند که با رسالهٔ کوچک زیبائی شناسی خود، اولین پایه گذار تئوری رومانتیک شمرده می‌شود و جالب توجه اینکه آنچه او دربارهٔ هنر و زیبائی گفته است در مواردی موبه‌مو با آنچه **کانت** در **نقد حکم** دربارهٔ زیبائی گفته است تطبیق می‌کند. کسانی که چهار شرط معروف کانت را برای زیبائی مطالعه کرده باشند به آسانی می‌توانند شباهت بین این جملهٔ موریتس را با اولین بند آن شرائط تشخیص دهند:

یک چیز نمی‌تواند به این دلیل که خوشایند ماست زیبا باشد. زیرا در آن صورت همهٔ چیزهای مفید زیبا خواهد بود. اما آنچه به ما لذت می‌دهد بی آنکه نفعی داشته باشد، همان است که آن را زیبا می‌نامیم.

نووالیس در نوشته هایش پیوسته از مقابله‌ای که در نوشته های کانت پیدا کرده است استفاده می‌کند: مقابلهٔ هنرهای ناب و هنرهای کاربستی و اینکه اولی لازم و غیرمتعدی است و دومی سودخواهانه:

هنر... به [دو] شعبهٔ اصلی... تقسیم می‌شود. یکی هنری که چه به‌وسیلهٔ اشیاء تعریف شده وچه به‌وسیلهٔ مفاهیم معین، کامل، محدود، واسط، به‌سوی عملکردهای مرکزی دیگر خویش توجیه شده است. و دیگری هنری نامعین، آزاد، بلافصل، اصیل، رهبری نشده... زیبا، مستقل و غیروابسته؛ آفرینندهٔ اندیشه های ناب، وجان گرفته از اندیشه های ناب است. نوع اول فقط وسیله‌ای است متوجه یک هدف ودومی به‌خودی خود هدف است، فعالیت آزادیبخش روح است ولذت روح از روح (۳، ۲۳۹).

در تأئید این دو اصطلاح، نووالیس هیچ شکی ندارد. هنر سودجو درعین حال ابتدائی است. به این معنی که هنرمند هنوز خود را از اجبارهائی که احتیاجات به او تحمیل کرده‌اند نجات نداده است. و مصنوعی است، زیرا با تبعیت از یک دعوی خارجی، از طبیعت اصیل هنر دور می‌شود.

هنرمند ابتدائی هیچگونه ارزشی به زیبائی ذاتی فرم وتناسب وتعادل آن ندارد. یگانه هدف او بیان مطمئن مقصود است: هدف او معقول ومفهوم بودن پیام است. آنچه می‌خواهد منتقل کند، آنچه ابلاغ کرده است، باید مفهوم باشد... مشخصهٔ شعر مصنوعی، تطبیق آن با هدف وقصد خارجی است. زبان به مفهوم خاصتر، به قلمرو شعر مصنوعی تعلق دارد. هدف آن ارتباط مشخص است وانتقال پیامی معین (۳ ــ ۲۰۱).

تأثیر مادام دواستال

مادام دواستال (۱۷٦٦ ــ ۱۸۱۷) با اینکه کتابهای متعدّدی نوشته بود، (حتی یک کتاب **دربارهٔ ادبیات**)، ولی از این میان تنها یک اثر او با عنوان **دربارهٔ آلمان** (De l' Allemagne) که در سال ۱۸۱۰ منتشر شد تأثیر عمیقی در پیدایش مکتب رومانتیک گذاشت. البته سانسور ناپلئون کتاب را توقیف و نسخه هایش را نابود کرد. اما کتاب در سال ۱۸۱۳ در لندن و در ۱۸۱٤ در پاریس منتشر شد. دربارهٔ این کتاب سوء تفاهم های فراوان وجود دارد. آن را بد خوانده و بد فهمیده اند. بعضی ها در آن نوعی دعوت از تهاجم فرهنگی یک کشور دیگر به میهن خود را دیده‌اند. اما او در هیچ جا به فرانسوی ها نمی‌گوید که عیناً از آلمانی ها تقلید کنید، بلکه می‌خواهد که با درنظر گرفتن آنچه آنها کرده‌اند بیندیشند و دیوارهای سر به فلک کشیدهٔ زندان کلاسیسیسم را که هرگونه راه فراری را بروی آنها بسته است در هم بشکنند. به آنها می‌گوید که قوانین محدودِ آن نقد متحجر را که دست و پایشان را بسته و در چارچوب آموزهٔ تنگی نگاهشان داشته است انکار کنند، به آزادی اندیشیدن و نوشتن روی بیاورند. می‌گوید: «هیچ چیزی در زندگی نباید متوقف کننده باشد و هنر اگر تغییر نکند محکوم به فساد است (قسمت دوم، ۱۵). از خلال چهار بخش کتاب (که به ترتیب، آداب و عادات، ادبیات و هنر، فلسفه و اخلاق، و مذهب را مورد بحث قرار می‌دهد)، تضاد سه گانه‌ای سربرمی‌آورد: تضاد بین ادبیات رومانتیک شمال و ادبیات کلاسیک جنوب، بین فرانسهٔ جنگجو و اروپای آزادیخواه و فیلسوف، و بالاخره

بین «نبوغ مسیحیت» و «شور عرفانی پروتستانتیسم».

این کتاب، نگاه ها را متوجه اندیشهٔ آلمانی کرد، راه هائی را که فلسفهٔ آلمان پیش پای نویسندگان و هنرمندان گذاشته بود، به فرانسویان نشان داد و از آنها خواست که موضوع های تازه‌ای را در تاریخ شان و افسانه هایشان و نیز اساطیر خودشان پیدا کنند. همچنین در میان ملل دیگر و در همهٔ زبان ها، حتی در دنیاهای ناشناس، در اوهام رویا و تخیل دنبال موضوع های بکر و تازه بگردند. او که ژرف نگری اصول اخلاقی خودش را در فلسفهٔ کانت یافته بود، اخلاق برای سود شخصی را کنار گذاشته و اخلاق به‌عنوان وظیفه و مفهوم شور و علاقه را جایگزین آن ساخته بود، دلائل موجود بر ضد کلاسیسیسم را قویتر کرد و نظریاتی را که تا آن زمان پراکنده بود، در کنار هم قرار داد و به رومانتیسم فرانسوی امکان داد که به‌وجود خودش آگاهی پیدا کند.

مادام دواستال روز ۱۴ ژوئیه ۱۸۱۷ به‌طور ناگهانی درگذشت و نتوانست شاهد پیروزی عقایدش در عالم ادب باشد. حتی اولین شعرها و اولین نمایشنامه ها و اولین رمان های نسل توانمند رومانتیک را ندید و نتوانست یکی از آن آثاری را که امیدوار بود آفریده شوند و اثر او راه را برای فرا رسیدن‌شان گشوده بود، ورق بزند یا بخواند.

ماقبل رومانتیسم Préromantisme

اما قرن هیجدهم تنها قرن فلاسفه و دانشمندان نبود و روش مطالعه و تجربه، فقط در نیمهٔ اول قرن بشدت رواج داشت. از سال ۱۷۵۰ ببعد دامنهٔ انتقاد بر فلاسفه وسیع تر شد و رفته رفته برعدهٔ کسانی که بیشتر پابند احساسات بودند، افزوده گشت. در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، خوبی یا بدی هر اثری را با پرگار عقل می‌سنجیدند و قواعدی که خیلی بیشتر و متعددتر از قواعد کلاسیک بود، برای ادبیات خلق می‌کردند و انتقاد را براساس آنها بنا می‌نهادند. اما در نیمهٔ دوم قرن، بجای این نوع انتقاد، «انتقاد حسی» (Critique de Sentiment) رایج گشت و مخصوصاً معتقد شدند که فلسفه و «هندسه» شعر را بسوی عاقبت خطرناکی

می‌کشاند.

در این دوره شاعران و نویسندگان مختلفی ظهور کردند که اغلب همان قالب‌های کلاسیک را برای آثارشان حفظ کردند، اما محتوی نوشته‌هاشان خبر از تحول تازه‌ای می‌داد و همین مشخصات تازه این هنرمندان را از معاصرانشان متمایز می‌ساخت. روش اخلاقی و ذوق ادبی و منابع الهام این هنرمندان نیز با کلاسیک‌ها فرق فاحش داشت. گذشته از اینکه احساسات را برعقل ترجیح می‌دادند به حزن و اندوهی هم که بعدها بر ادبیات رومانتیک حاکم شد متمایل بودند. در زندگی اجتماعی دوستدار زندگی روستائی و طبیعت وحشی و بدوی بودند. عده‌ای از آنها از اختلافات طبقاتی آزرده بودند و در جستجوی آزادی و مساوات برآمدند. از طرف دیگر به یادگارها و سننی که جنبهٔ ملی داشت علاقه نشان می‌دادند و احترام می‌نهادند. از اینرو دورهٔ «قرون وسطی» که مورد نفرت کلاسیک‌ها بود ارزش و احترامی پیدا کرد و از بوتهٔ فراموشی خارج شد. شعر هرچه رقیق‌تر و ساده‌تر و آزادتر و صمیمانه‌تر بود بیشتر جلب‌نظر می‌کرد. برای خلق چنین آثاری در جستجوی منابع تازه‌تری برآمدند تا به جای ادبیات یونان و روم از این منابع جدید الهام بگیرند.

این منابع و سرمشق‌ها اغلب از شمال اروپا بدست آمد. افسانه‌های «اسکاندیناو» و منظومه‌های کهن آن سرزمین از سال ۱۷۵۶ بخوبی شناخته شد و در سال ۱۷۶۵ منتخب جالبی از ترانه‌های قدیم انگلیسی منتشر گشت. مخصوصاً کشیشی اسکاتلندی بنام مک فرسن Macpherson (۱۷۳۶ ــ ۱۷۹۶) در سال ۱۷۶۰ مجموعه‌ای از نثر آهنگدار انگلیسی بعنوان ترجمهٔ اشعار اوسیان Ossian، شاعر حماسه‌سرای اسکاتلندی در قرن سوم میلادی، انتشار داد. هرچند بعدها آشکار شد که قسمت اعظم این کتاب نوشتهٔ خود آن کشیش بوده است و حتی متن اصلی بصورت رسالهٔ کوچکی در سال ۱۸۰۷ منتشر گشت ولی تأثیر حیرت‌انگیز و معجزآسای آن بر تمام کارهای ذوقی و فکری اروپای غربی در سراسر نیمهٔ دوم قرن هیجدهم انکارناپذیر است[۱]. این کتاب دنیاهای ناشناخته‌ای

را به همراه افسانه های قوم کهن «سلت» تصویر می‌کرد و مناظر اندوهبار، و احساسات رقیق و غمزده را با اندیشه هائی دربارهٔ سرنوشت بشر بیان میداشت و آرزوهای احساسی و ادبی دو یا سه نسل را مجسم می‌ساخت. دیری نپائید که «اوسیان» (شاعر نابینای این کتاب) همپایهٔ «همر» بزرگترین شاعر حماسه‌سرای اروپا شمرده شد.

در آلمان نیز ادبیات قرون وسطی مورد توجه قرار گرفت. در اسپانیا ترانه های قدیمی و در فرانسه اشعار قرون وسطی زنده شد. آثار شکسپیر بخصوص در آلمان رونق و رواج یافت و در ایتالیا عظمت دانته تجدید گردید.

ادبیات انگلستان در این جریان نقش مهمی بازی کرد. در نیمهٔ اول قرن هیجدهم شکسپیر در اروپا کم کم شهرت می‌یافت. پس از آن **فیلدینگ** Fielding و **ریچاردسن** Richardson را شناختند. تأثیر نویسندهٔ اخیر مخصوصاً بسیار عمیق بود و تا پایان قرن ادامه یافت. زیرا «ریچاردسن» آثار خود را به‌منظور مبارزه با بدی و اشاعهٔ فضیلت می‌نوشت، از اینرو علاقهٔ مردم را به نوشته های اخلاقی جلب کرد. رفته‌رفته آثار دیگری از قبیل «مرثیه برروی گورستان دهکده» اثر **گری** Gray، «اندیشه ها» اثر **هروه** Hervey و «شبها» اثر **یانگ** Young به اکثر زبانهای اروپائی ترجمه شد. این آثار گذشته از آنکه در ادبیات انگلستان آغاز دورهٔ جدیدی شمرده میشد، به شعرا و نویسندگان فرانسه و سایر کشورهای اروپا نیز الهام بخشید.

ادبیات آلمان، پس از آن دوران درخشان حماسی و تغزلی که درقرون وسطی بخود دید، دیگر نتوانسته بود ارزش و عظمتی حاصل کند. عصر طلائی شعر آلمان نیز تقریباً از سال ۱۷۵۰ شروع شد که در حقیقت آغاز تحول «ماقبل

---

۱. حتی گوته شاعر بزرگ آلمانی، که آثار او در پیدایش و تکوین و نضج مکتب رومانتیسم تأثیر بسیار داشته، در کتاب «ورتر» بزرگترین اثر رمانتیک خود، قسمتی از اشعار «اوسیان» را عیناً ترجمه و در پایان کتاب نقل کرد. و **مادام دوستال** **Mme de Staël**، مروج و مشوق رومانتیسم در فرانسه، این منظومهٔ کوچک را از همهٔ آثار «همر» برتر دانست.

رومانتیسم» در ادبیات این کشور است. این دورهٔ درخشان تا سال ۱۸٤۰ ادامه پیدا کرد و ادبیات رومانتیک این کشور را نیز دربرگرفت.

دورهٔ «ماقبل رومانتیسم» در ادبیات آلمان با آثار **کلوپستک** Klopstock (۱۷۲٤ ــ ۱۸۰۳) آغاز شد. این شاعر نخستین کسی بود که در ادبیات کشور خویش، به پیروی از ادبیات انگلستان، آثار مذهبی و ملی بوجود آورد، و در اثری بنام «حماسهٔ مسیح»، که به تقلید از **میلتون** در بیست سرود ساخته بود، تجلیل درخشانی از میهن خود آلمان کرد. و بعدها نیز در اشعاری که سرود، از عشق و محبت میهن و مذهب سخن راند. اشعار او صادقانه ولی سرد بود و اثری از نبوغ در آنها دیده نمی‌شد. «کلوپستک» در رأس نهضتی بر ضد تقلید از ادبیات فرانسه قیام کرد و شعر آلمان را در شاهراه تازه‌ای انداخت. شاعران جوانی که بدنبال او قدم در این راه نهادند او را استاد و پیشوای خویش شمردند.

بدنبال این نهضت، هنرمندی بنام گسنر Gessner (۱۸۳۰ ــ ۱۷۸۸) که در شهر زوریخ (سوئیس) به کتاب‌فروشی و نقاشی مناظر اشتغال داشت، آثاری به‌صورت قصه و شعر و نثر آهنگدار بوجود آورد که تأثیر زیادی در محیط ادبی آن دوره کرد. مخصوصاً یکی از آثار منظوم او بنام «مرگ هابیل» که شامل سه سرود بود هیجانی در مردم برانگیخت و به تمام زبانها ترجمه شد. در این آثار آنچه بیشتر از همه جلب‌توجه می‌کرد، عشق به طبیعت و زندگی چوپانی و آرزوی سعادت رویائی و جستجوی زیبائی در این زندگانی بدوی و چوپانی بود.

پس از این دوره بود که **گوته و شیلر** در ادبیات آلمان ظاهر شدند و آثار جاویدان خود را بوجود آوردند.

در کشورهای شمالی اروپا که هرگز قواعد کلاسیک را گردن ننهاده بودند، دورهٔ ماقبل رومانتیسم اهمیت خاصی دارد. در این کشورها عقاید **روسو** تأثیر عمیق بخشید. در دانمارک شاعری بنام **اوالد** Ewald (۱۷٤۳ ــ ۱۷۸۱)[۱]

۱. با هنریش اوالد که از خاورشناسان نامور آلمان و مؤلف «تاریخ قوم اسرائیل» اشتباه نشود (۱۸۰۳ ــ ۱۸۷۵)

که دوران عمر کوتاهش با رنج و نومیدی توأم بود در قسمتی از آثار خود از افسانه های قدیم اسکاندیناو الهام گرفت و در اثر منظومی بنام «آدم و حوا» از «کلوپستک» تقلید کرد. اوالد بزرگترین شاعر کشور خود به شمار می‌رفت و تا زمان حاضر بسیاری از شعرای اسکاندیناوی از آثار او الهام گرفته اند. شاهکار او «ماهیگیران» است که زندگی مردم سواحل دریای «بالتیک» را نشان می‌دهد.

در سوئد نیز نهضت ماقبل رومانتیسم دارای اهمیت خاصی است. شاعر خراباتی باده‌پرستی بنام **بلمان Bellman** آثار قابل ملاحظه ای بوجود آورد که میتوان در ادبیات جهان بی نظیر دانست. نامه های منظوم **فردمان** Fredman (ساعت ساز افسانه ای استکهلم) صحنه های هزل آمیز و عاشقانه ای از زندگی عامهٔ مردم پایتخت سوئد مجسم ساخت. شاعر اشراف زاده‌ای بنام **اکسنست یرنا Oxenstjerna** که چندبار نیز بمقام وزارت رسیده بود در دو منظومهٔ معروف خود موسوم به «دروگران» و «شب» شیفتگی خود را به طبیعت نشان داد و در حقیقت به راهی رفت که **اوسیان** و **روسو** و **یانگ** رفته بودند. شاعری که در این کشور با حدت و شدت کلاسیک ها را مورد حمله قرار داد **توریلد** Thorild (۱۷۵۹ ـ ۱۸۰۸) بود. او نیز از آثار «روسو» و «کلوپستک» الهام گرفته بود و با حرارت تمام میخواست که شعر چیزی بجز وصف طبیعت و بیان احساسات نباشد. ولی بیش از اینکه به ایجاد آثار هنری توجه داشته باشد و به جر و بحث پرداخت و اثری بنام «انتقاد انتقادی» نوشت و دربارهٔ ارزش آثار ادبی بحث کرد و در یکی از آثار دیگر خود برنامه ای برای شعر و نویسندگی تعیین کرد بدنبال کار این نویسندگان و پیروان آنان بود که بنای «رومانتیسم» سوئد گذاشته شد.

جریان «ماقبل رومانتیسم» با اینکه در انگلستان و آلمان و کشورهای شمالی اروپا بسیار قوی بود، در کشورهائی که ذوق کلاسیک ریشه دوانیده بود چندان شوری نداشت. در فرانسه یگانه نمایندهٔ برجسته ای که به چشم می‌خورد **ژان‌ژاک روسو** است. روح حساس و پرهیجان او نه فقط در صفحات «اعترافات» بلکه در تمام آثارش تظاهر می‌کنند و «هلوئیز جدید Nouvelle Héloïse» سرچشمه ای برای آثار تغزلی بعدی می‌شود. روسو در تمام تحولات ماقبل

رومانتیسم تأثیر بزرگی داشت و او را باید استاد مسلم این دوره در تمام اروپا دانست. اما نویسندگانی که بدنبال او آمده‌اند اغلب کوچک و بی اهمیتند و آثارشان قابل ذکر نیست. فقط در این میان باید از **برناردن دوسن‌پیر** Bernardin de Saint_Pierre (۱۷۳۷ ــ ۱۸۱٤) نام برد که دست به سفر دور و درازی زد و تحت‌تأثیر عقاید «روسو» آثاری بوجود آورد. در میان این آثار فقط یکی بنام «پل و ویرژینی» ارزش و اهمیت دارد. این کتاب داستان عشقی ساده و بسیار لطیفی است. البته رمان مهمی شمرده نمی‌شود و فقط از لحاظ وصف مناظر مناطق حاره و تجسم عقاید روسو بصورت داستان و تصویر ایمان و احساسات پاک و عشق در دامان طبیعت حائز اهمیت است.

در ایتالیا نیز با اینکه تلاشهائی دیده شد ولی بجز رمان «فوسکولو Foscolo» هیچ اثر مهمی در دورهٔ ماقبل رومانتیسم بوجود نیامد. مخصوصاً در شعر برغم نفوذ ادبیات انگلستان و ترجمه هائی که بعمل می‌آمد فرمانروائی ادبیات کلاسیک با کمال قدرت ادامه داشت. در اسپانیا شاعری بنام **ملندزوالدس** Meléndez Valdes (۱۷۵٤ ــ ۱۸۱۷) در حوالی سال ۱۷۵۰ آثاری احساساتی به تقلید از ادبیات انگلستان بوجود آورد. در کشورهای «هلند» و «لهستان» و «مجارستان فرمانروائی کلاسیسیسم فرانسه تا اواخر قرن هیجدهم ادامه داشت. این کشورها مستقیماً از کلاسیسیسم وارد مرحلهٔ رومانتیسم شدند. ادبیات روسیه نیز باوجود مقاومت های چند تن از کهنه‌پرستان تحت‌تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفت و نویسنده‌ای بنام **کارامزین** Karamzine (۱۷٦٦ ــ ۱۸۲٦) که از پیروان علاقمند «روسو» بود، در سال ۱۷۹۲ اثری احساساتی و رقیق و حزن‌آمیز بنام «ناتالی ولز بیچاره» نوشت که نمونه ای از تصویر هنرمندانهٔ طبیعت بود و سبک نگارش گرم و زیبائی داشت

بطور کلی «ماقبل رومانتیسم» به دوره‌ای گفته می‌شود که در آن تمایلات عاطفی وارد ادبیات شده و خودی در آثار نویسندگان نشان داده است. ولی نویسندگان، این احساسات جدید را اغلب در همان قالب های کهن بخوانندگان عرضه کرده‌اند و باید گفت دورهٔ رومانتیسم وقتی شروع می‌شود که

نویسندگانی خوش‌قریحه و جسور طرز بیان جدیدی برای احساسات خود ابداع می‌کنند. البته این حالت جدید حساسیت، به‌تدریج و بطور بطئی به مرحلهٔ رشد خود رسید است و «ماقبل رومانتیسم» را باید دورهٔ «کودکی» و بلوغ آن نامید.

آغاز عصر جدید در ادبیات اروپا

آغاز قرن نوزدهم را باید شروع عصر جدیدی در ادبیات اروپا دانست که دامنهٔ آن تا به امروز کشیده شده است. اضطرابها و تکانهای ناشی از انقلاب کبیر فرانسه به اغلب کشورهای اروپا سرایت کرد و نیروهای پنهان طبقهٔ متفکر و روشنفکر را بیدار ساخت. مهاجرت هائی که روی داد ذوقها و اندیشه های مختلف را درهم آمیخت، در این قرن انسان جدیدی بوجود آمد که طرز تفکرش بهیچوجه به انسان قرن هفدهم شباهتی نداشت.

چنانکه قبلاً دیدیم جریان رنسانس تحت‌تأثیر اشراف بود و عصر کلاسیک عصر حکومت واحد مرکز و تسلط سلسله‌مراتب طبقاتی بود. اما این دورهٔ جدید که باید آنرا عصر رومانتیک نام داد عصر طبقهٔ بورژوازی شمرده میشد. در این عصر بخصوص اشرافیت همهٔ اهمیت و نفوذ خود را از دست داد. سالونهای درخشان ادبی و فرهنگستانها دیگر تأثیر زیادی در سرنوشت هنرمندان و آثار آنان نداشتند، بلکه روزنامه های ادبی اهمیت بیشتری پیدا کردند و مخصوصاً در سی سال اول قرن در انگلستان و فرانسه ماهنامه های ادبی مهمی منتشر شد. اغلب آثار ادبی منظوم یا منثور قبلاً در روزنامه ها انتشار می‌یافت و مایهٔ شهرت نویسنده می‌گشت. نویسندگان و شاعران از طبقات مختلف مردم بودند و قلمرو آثار ادبی نیز وسعت می‌یافت. کتابهائی دربارهٔ تاریخ و سیاحت و سیاست و هنر و علوم و جامعه شناسی نوشته شد. مقام اجتماعی هنرمندان نیز بالا رفت و حتی اغلب آنان می‌خواستند کاری کنند که در سرنوشت طبقهٔ خود حتی همهٔ مردم مؤثر واقع شوند.

در این دوره بود که ادبیات رومانتیک در کشورهای مختلف اروپا یکی پس از دیگری تجلی نمود.

مکتب رومانتیک

کلمهٔ رومانتیک که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه بکار میرفت، از سال ۱۶۷۶ وارد فرانسه شد. مدت زیادی مترادف با Pittoresque (خیال انگیز) و Romanesque (افسانه ای) بکار برده میشد و تا سال ۱۷۷۵ به معنی امروزی بکار نرفت. در آن تاریخ کلاسیکهای شکست‌خورده این کلمه را برای مسخره کردن طرفداران رومانتیسم دربارهٔ آنها بکار می‌بردند. ولی نویسندگان جدید نیز این کلمه را قبول کردند و آنرا با کمال افتخار بر زبان می‌راندند.

رومانتیسم که از اواخر قرن هیجدهم در انگلستان بوجود آمده بود، بعداً به آلمان رفت و پس از مدتی یعنی در سال ۱۸۳۰ وارد فرانسه و اسپانیا و روسیه گردید و تا سال ۱۸۵۰ بر ادبیات اروپا حاکم بود.

رومانتیسم فرانسه تحت‌تأثیر رومانتیسم انگلستان و آلمان بوجود آمد، یعنی برای نخستین بار **شاتوبریان** Chateaubriand آثار شاعران انگلیسی و **مادام‌دواستال** آثار شعرای آلمانی رابه فرانسه ترجمه کردند. در اثنای تأسیس مکتب رومانتیک درفرانسه از طرفی آثار **ریچاردسن** و **یانک** و **والتر اسکات** Walter Scott و از طرف دیگر آثار **گوته** و **شیلر** و همچنین «کمدی الهی» اثر **دانته** وتورات و انجیل مورد توجه قرار گرفت و درعرصهٔ ادبیات و فکر مؤثر واقع شد. رومانتیسم فرانسه برای سرنگون ساختن کلاسیسیسم از تمام اینها استفاده کرد. ولی رومانتیسم فرانسه با آنکه نخست تحت‌تأثیر ادبیات بیگانه بود، بلافاصله بصورت مکتب متشکل و پر سر و صدائی درآمد و تأثیر آن بقدری قوی بود که هنرمندانی ازقبیل **لامارتین** و **آلفره دووینیی** و **آلکساندردوما پدر** و **ویکتورهوگو** و **آلفره دوموسه** و **سنت‌بوو** و **ژرژساند**را که اغلب از لحاظ روحیه و طرز تفکر خیلی باهم فرق داشتند درمیان طوفانی از هیجان به دنبال خود کشید. بطوری که در اواخر دورهٔ رومانتیسم، ادبیات انگلستان و آلمان نیز که دورهٔ رونقشان بسر آمده

بود تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفتند.

از اینرو، با اینکه رومانتیسم آلمان و انگلستان بر رومانتیسم فرانسه تقدم دارد، ولی ما چون قصد تاریخ نویسی نداریم و بیشتر می‌خواهیم اصول مکتب را معرفی و تشریح کنیم، همان‌طور که در مورد مکتب کلاسیک عمل کردیم، نخست به رومانتیسم فرانسه که مکتب متشکلی است می‌پردازیم و بعد ادبیات رومانتیک انگلستان و آلمان و سایر کشورهای اروپا را مورد بحث قرار می‌دهیم.

اصول مکتب رومانتیک

اگر بخواهیم هنگام معرفی این مکتب قواعد و اصول ثابتی برای آن بیان کنیم، مسلماً دچار اشکال خواهیم شد. زیرا رومانتیسم، برخلاف کلاسیسیسم مکتب بسیار پیچیده و آشفته ای است. مکتب کلاسیک قواعد و اصول معینی داشت که اغلب پیشوایان بزرگ آن دربارهٔ آن قواعد توافق نظر داشتند، ولی برعکس، رومانتیک ها اغلب دربارهٔ مکتب خود آراء مغایری دارند و اصولی که آنها را باهم متحد ساخته است، نامفهوم و اغلب متضاد است.

ا. و. **شلگل** Schlegel، پیشوای رومانتیسم آلمان که کتابی بنام «دورهٔ ادبیات نمایشی» نوشته، معتقد است که ادبیات رومانتیک عبارت از «جمع اضداد» و آمیزش انواع مختلف ادبی است. این نویسنده در کتاب خود چنین می‌گوید:

«ذوق رومانتیک پابند نزدیکی مداوم امور بسیار متضاد است. در سبک رومانتیک طبیعت و هنر، شعر و نثر، جد و هزل، خاطره و پیشگوئی، عقاید مبهم و احساسات زنده، آنچه آسمانی است و آنچه زمینی است، و بالاخره زندگی و مرگ درهم می‌آمیزد.»

در اینجا نخست مقایسه ای از دو مکتب فوق بعمل می‌آوریم و سپس برنامهٔ رومانتیک های فرانسه را بیان می‌کنیم.

۱ ـــ کلاسیک ها بیشتر ایدآلیست هستند یعنی در هنر می‌خواهند فقط زیبائی و خوبی را شرح و بیان کنند و حال آنکه رومانتیک ها می‌کوشند گذشته

از زیبائی، زشتی و بدی را هم نشان دهند، چنانکه «درام رومانتیک» اثری است که از ترکیب عظمت و نکبت، بزرگی و پستی، غم و شادی تشکیل شده است.

۲ ــ کلاسیک ها عقل را اساس شعر کلاسیک می‌دانند و حال آنکه رومانتیک ها بیشتر پابند احساس و خیالپردازی اند.

۳ ــ کلاسیک ها تیپ و الهام آثار خویش را از هنرمندان یونان و روم قدیم میگیرند و حال آنکه رومانتیک ها از ادبیات مسیحی قرون وسطی و رنسانس و افسانه های ملی کشورهای خویش الهام می‌گیرند و نیز از ادبیات معاصر ملل دیگر تقلید می‌کنند، و همانطور که درقرن هفدهم آثار ارسطو پایهٔ تمام افکار فلسفی شمرده شده است، درعصر رومانتیک بیشتر به شکسپیر استناد می‌شود.

٤ ــ کلاسیک ها بیشتر طرفدار وضوح و قاطعیت اند و رومانتیک ها پابند جلال و رنگ و منظره. رومانتیک ها به صورتهای مختلف حوادث و به تضادها توجه دارند و بجای توسل به زبان شعر منظم و یکنواختی که بوالومدافع آن است، ترجیح میدهند اشعاری بگویند که بیشتر شبیه نثر وچه از لحاظ آهنگ وچه از نظر مضمون، تصویری و متنوع باشد.

۵ ــ برنامهٔ رومانتیک ها برنامهٔ مبارزه است و روش آنها بکلی منفی است. به عقیدهٔ آنها دستورالعمل هائی که در ادبیات رواج یافته مانع آزادی فکر و بیان شده است. از اینرو رومانتیک ها همهٔ قواعد و دستورهای کلاسیک را درهم شکسته و دور انداخته اند؛ یعنی رومانتیسم همانطوریکه ویکتورهوگو درمقدمهٔ نمایشنامهٔ «ارنانی Hernani» می‌گوید، عبارت از «آزادی‌خواهی در هنر» است.

برنامهٔ رومانتیسم

به این ترتیب برای رومانتیسم برنامه ای بوجود می‌آید که در ذیل خلاصه ای از اصول اساسی آنرا نقل می‌کنیم:

۱ ــ **آزادی:** سال ۱۸۳۰ سال انقلاب ادبی است. درین سال

«ویکتورهوگو» و رفقایش به پیروی از دستورهائی که قبلاً در مجلهٔ خودشان درج شده بود، رومانتیسم را بعنوان مکتب آزادی هنر و شخصیت معرفی کردند. هنرمند رومانتیک برای خواهش‌ها و احتیاجات روح خود اهمیت بسیار قائل است و می‌گوید که آنچه به هنرمند الهام می‌بخشد و معنی و مفهوم زندگی شمرده می‌شود «عشق و علاقه» است. این علاقه باید آزاد باشد. اگر هنرمند به علت فشار جامعه و قوانین اخلاق و یا براثر موهومات عقب رانده شود و نیروهای او پنهان و مکتوم بماند حق دارد که دربارهٔ جامعه و قوانین اخلاقی آن داوری کند و حکم بدهد و محیط و اخلاقی که برای رشد خود او مساعد باشد بوجود آورد. ادبیات نباید قاعده‌ای باشد که عشق و علاقه را محدود سازد. ادبیات می‌تواند هر گوشه‌ای از زندگی را، چه زیبا و چه زشت، چه عالی و چه دانی، موضوع بحث خود قرار دهد. از هردورهٔ تاریخ و از هرگونه مناظر دنیا می‌تواند استفاده کند.

۲ ــ **شخصیت:** هنرمند رومانتیک، بدنبال آزادی از قید قواعد کلاسیک، فرمانروائی «من» (Le Moi) را در هنر مستقر می‌سازد و بوسیلهٔ هنر، خواهشهای دل و رنجهای روح خود را بیان میدارد. ولی این روش هنرمند رومانتیک را نباید دلیل خودستائی او و فرار از بشریت دانست. قبلاً هنرمند کلاسیک برای توصیف «انسان کلی» قهرمانی را از میان افسانه‌ها و اساطیر برمی‌گزید، اما هنرمند رومانتیک خویشتن را به جای این قهرمان افسانه‌ای می‌گذارد و نمونهٔ همنوعان خویش قرار می‌دهد.

۳ ــ **هیجان و احساسات:** باید دانست که در کنار عقل و طبیعت، دل و احساس نیز عالم دیگر و ضروریات دیگر دارد. شک نیست که در روح آدمی احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزو بیش از حقیقت مؤثر است. از اینرو باید احساسات و هوسهای روح را ــ البته تا حد امکان در قلمرو اخلاق ــ مورد بحث قرار داد. **آلفره دوموسه** در سال ۱۸٤۲ می‌گفت: «باید هذیان گفت!» آنچه باید بیان کرد هیجان شاعر است و آنچه باید بدست آورد هیجان مردم.

دل باید بی‌قید و بند سخن بگوید و بی‌قید و شرط فرمان براند. شاعر موهای آشفته را بدست باد سپرده، شنل سیاهی بر دوش، زیر سایهٔ بیدی در

روشنائی ماه و در کنار برجی ویران و با دلی که بیشک بر اثر عشق بدفرجامی شکسته است با خویشتن خلوت می‌کند و غرق رؤیا می‌شود. ادبیات رومانتیک چنین قیافهٔ قراردادی را تعمیم داده و تودهٔ مردم را با آن آشنا ساخته است.

اندوه رومانتیک از دیدن گذشت بیرحمانهٔ زمان شدت می‌یابد. این اندوه معمولا زائیدهٔ توقعات تسکین‌ناپذیر قلبی است که در جهانی بی احساس و بی ایمان گرفتار شده است.

۴ ــ **گریز و سیاحت:** آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار بسوی فضاها یا زمانهای دیگر، دعوت به سفرتاریخی یا جغرافیائی، سفر واقعی یا بر روی بالهای خیال، یکی دیگر از مشخصات آثار رومانتیک است.

سفر جغرافیائی ــ نویسندهٔ رومانتیک طایر فکر را بسوی سرزمین های دیگر و کشورهای دوردست پرواز میدهد. گاه خواننده را باخود به شرق می‌برد و گاهی همراه «آتالا» در خلوتکدهٔ زیبای سرزمین های بکر امریکا سرگردان می‌کند، از اینرو پیوسته نوعی میل گریز به کشورهای دوردست در آثار رومانتیک به چشم میخورد.

سفر تاریخی ــ «موسه» رؤیای عصر طلائی پریکلس Périclés را می‌بیند و نه تنها او بلکه همهٔ رومانتیک ها به سراغ قرون پر از احساس و جلال و جبروت رنسانس می‌روند. از اینرو زمان وقوع اغلب نمایشنامه های رومانتیک همان دوره است: «هانری سوم»، «ارنانی»، «لورنزاچیو Lorenzaccio» و بیست نمایشنامهٔ دیگر که در دورهٔ رومانتیسم نوشته شده است درقرون وسطی اتفاق می افتد.

بجز این سفرهای تاریخی و جغرافیائی، سفرهای واقعی نیز در آثار رومانتیک مؤثر است. «موسه» به ایتالیا، «مریمه» به اسپانیا، «الکساندر دوما» به ایتالیا و اسپانیا، «تئوفیل گوتیه» به اسپانیا و شرق و روسیه و ایتالیا، «شاتوبریان» و «لامارتین» و «نروال» و دیگران همه به شرق سفر کردند و خاطرات این سفرها در آثارشان منعکس است.

همهٔ این سفرهای رؤیائی در آرزوی یافتن محیط زیبا و مجلل و رنگهای

تازه و بالاخره آن زیبائی کمال مطلوب است که هنرمند رومانتیک آرزوی نیل به آن را دارد.

۵ ــ **کشف و شهود:** سرگرمی با جلال و زیبائی مانع این نیست که هنرمند رومانتیک به فکر کشف اسرار باشد و بخواهد در همهٔ اسرار جهان نفوذ کند. «سنت بوو» منتقد بزرگ قرن نوزدهم این علاقه را «آرزوی بزرگی برای کشف ناشناخته ها» می‌نامد. هنرمند رومانتیک تخیل و امید و آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می‌سازد و بیش از تقلید پابند تصور است. هنر خود را با مبالغه می‌آمیزد، یعنی آنچه را که هست نمی‌گوید و از آنچه باید باشد بحث می‌کند. رومانتیسم نوعی «درون بینی» مبالغه آمیز است. و این تعریف که **لامارتین** از شعر کرده، به بهترین وجه این موضوع را بیان میکند:

«صمیم ترین چیزهائی که قلب انسان مالک است و خدائی ترین اندیشه هائی که در مغز او راه دارد و درآمیختن مجلل ترین چیزهائی که در طبیعت هست با خوش آهنگ ترین صداها شعر نامیده می‌شود.»

٦ ــ **افسون سخن:** «کلمه» تنها بیان کنندهٔ یک منظور ساده نیست بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد و باید متوجه مفهوم خیال انگیز و ارزش آهنگ آن بود. اکنون بیش از هرچیزی باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجانهاو خاطره هائی که هریک از آنها برمی انگیزد دقت کرد. در سال ۱۸۲۰ هنوز «کلمه» برده‌ای بیش نبود. مردم سال ۱۸۳۰ آنرا آزاد ساختند و در سالهای بعد از آن، مقام فرمانروائی یافت. ویکتورهوگو در این باره مقالاتی نوشت و گفت: «کلمه عبارت از سخن است و سخن خداست.»

باین ترتیب توجه به ارزش کلمات مختلف، قاموس رومانتیک را غنی تر ساخت و اکتفاء به کلمات ساده و معینی که جزو اصول کار کلاسیک ها بود متروک گردید.

بنابر تعاریف کلاسیک، شعر عبارت از فن نظم است. و حال آنکه اغلب نوشته های منظوم را شعر نمی‌توان گفت و چه بسا نوشتهٔ منثور که در حقیقت شعر است و نویسندگان آنها را باید شاعر نامید. به این ترتیب شعر را بجای اینکه

نوع مخصوصی از نوشته بنامند، بهتر است حس زیباشناسی و حالت روحی مخصوص تلقی کنند.

یکی از مشخصات دیگر رومانتیسم نیز علاقه به مسیحیت است. دین که فلاسفهٔ قرن هیجدهم به مخالفت با آن برخاسته بودند، در میان رومانتیک ها به عنوان احتیاجی قلبی و درونی زنده شد. رومانتیک ها که از راه احساسات بسوی ایمان می‌رفتند، دین را از نظر «هنری» مورد توجه قرار دادند. **شاتوبریان** مسیحیت را نه به عنوان اینکه صحیح‌ترین ادیان بود، بلکه برای اینکه شاعرانه‌ترین آنها بود، دوست می‌داشت، و اثر خود را بنام «جلال مسیحیت Génie du Christianisme» بدین منظور نوشت. او کلیسای «گوتیک» را نه به عنوان مرکزی که بشریت را اداره می‌کند، بلکه به عنوان یک شاهکار معماری که دلها را دچار هیجان می‌سازد مجسم کرد و تحت تأثیر همین مسیحیت احساساتی و زیباپسند بود که شعر رومانتیک، برخلاف شعر کلاسیک، جنبهٔ «درونی» بخود گرفت. حتی رمان که بیشتر از هر اثر ادبی جنبهٔ «بیرونی» دارد، مانع تخیلات دامنه‌دار و احساسات شدید نویسندگان رومانتیک نشد.

ویکتورهوگو Contemplations خود را «خاطرات یک روح» نامیده است. بهتر است، این نام را به تمام آثار رومانتیک اطلاق کنیم.

در این اشعار بزمی، بیشتر از سرسبزی بهار، برگهای زرد پائیز به چشم می‌خورد و بیشتر از نغمه های پرنشاط بامدادی، آهنگ حزن‌آلود غروب جلوه‌گر می‌شود. و بجای روشنائی سایه و تاریکی حکمفرماست.

این حزن و اندیشه، مثل دردی پنهانی، پیوسته در اشعار رومانتیک ها طنین می اندازد. ریشهٔ این تردید و نومیدی را بیشتر باید در همان جنبهٔ احساسی و ریباجوئی مسیحیت جستجو کرد. چنین مسیحیتی، بجای اینکه اندیشه و تردید را زائل سازد، آنرا بیشتر میساخت.

بیماری قرن Mal de Siècle

پس از تأثیرات و تشنجات ترس آور انقلاب و پس از اینکه حماسه ها و

موفقیت هـای خونین آن در میـان بدبختی بـزرگی خاموش می‌شود و جای خود را به امپراطوری می‌دهـد، شاعر رومانتـیک که در برابر این نقش غریب سرنوشت، خود را باختـه، به دنیای درون خـویش پناه می‌برد. در این جهـان درونی، اولین چیزی کـه شاعـر با آن روبـرو می‌شـود، وجـودی است کـه بسوی فـنا مـی‌رود و هیچ راه بازگشتی ندارد. ایـن شاعر که از جنـبه های عاقلانـه و راهنمائی کـنندهٔ مسیحـیت بـهره‌منـد نشده است، احسـاس می‌کند کـه حزن شدیـدی در دلش ریشه می‌دواند. بـرای تسلی خود، گمان مـی‌کند که هرلحظه بـفکر بهترین طـرز زندگی که ممکن است وجود داشـته باشد، بـاید بود؛ و از اینرو در آرزوی عواملـی رؤیائی است که چنین زندگـی مطلوبی در آنهـا امکان‌پذیر باشد. به این جهت رومانتیسم، با شوق و هیجان، در طلب رسیدن به سرزمین های خیالی است.

بیمـاری «رنه» رمان معـروف شاتوبـریان، بیچـارگی روحی است که در خـلأ دسـت و پا مـی‌زند، نمـی‌داند چـه می‌خواهد، گاهـی می‌خـواهد از جسم خود خارج شود و فرار کنـد و زمانی می‌خواهـد که همهٔ کائـنات را در خودش مستحیل گرداند. این بـیماری کـه «بیماری قـرن» نامیـده می‌شود، به صـورتهای مـختلف پدیدار می‌گـردد. «اوبـرمـان Obermann» قـهرمان **سنـانـکـور** Sénancour کـه دچار تـخیلات مـی شود و سربـه کـوه و بیابـان مـی‌گذارد و «آدلـف Adolphe» قـهرمان **بنـژامن کـنستـان** Benjamin Constant کـه با تـجربـهٔ تلخـی، جوانـهٔ زندگـی خود را پژمرده می‌سازد و قهرمـانان دیگری از این قبیل، در این قافلهٔ تخیلات، که دانسته و سنجیده رنـج می‌کشد و از شکنـجهٔ خود لذت می‌بـرد، قرار دارند، و لامارتین هم در کنار دریاچه های خیال انگیز دچار تخیلات می‌شود.

بازگشت به قرون وسطی

همانطور که در بالا اشاره کـردیم، رومانتیسم خود را مـلزم نمی‌داند که از چـند اصـل مـعیـن و حساب شـده تـبعـیت کـند و نـیز اصراری نـدارد که مـانـند کلاسیسیسم از ادبـیات دورهٔ مشخصی تقـلید نمایـد. ولی درعین حال مـی‌خواهد طـبیعـت را نه به آنصـورت کـه نویسنـدگان کلاسـیـک محدود سـاخته انـد، بلکه

بصورت بدوی و دست‌نخورده‌ای توصیف کند.

ازاینرو بسوی افسانه‌ها و ترانه‌ها و حماسه‌های گمنام کهن متوجه می‌شود. قرون وسطی با اشعارغنائی خود، با ترانه‌های عاشقانه‌اش، با شوالیه‌ها و افسانه‌ها و زندان‌های زیرزمینی، با کشیش‌های گناهکار، با مجالس عیش وقصرهای مرموز، نظر هنرمندان رومانتیک را جلب می‌کند و ناگهان وارد ادبیات رومانتیک می‌شود. هوگو «هان دیسلاند Han d'Islande و «قصائد Ballades» را می‌نویسد و «گوژپشت نتردام Notre Dame de Paris» را که قویترین اثر منثور اوست بصورت حماسهٔ «گوتیک» خلق می‌کند. به همان اندازه که کلاسیسیسم از قرون وسطی وحشت دارد، رومانتیسم مفتون آن است.

درعالم تئاتر

میدان اصلی مبارزه میان کلاسیسیسم و رومانتیسم صحنهٔ تئاتر است. «ویکتور هوگو» در سال ۱۸۲۷ با مقدمه‌ای که بر درام «کرامول» نوشت، این مبارزه را شروع کرد و بدنبال آن، نبرد واقعی بر سر نمایش درام دیگر او بنام «ارنانی» درگرفت[۱]

کلاسیک‌ها حقیقت را فقط از یک جنبه مورد توجه قرار داده و از این حقیقت آنچه را با نمونهٔ معینی از زیبائی تطبیق نمی‌کرد، بی انصافانه بدور انداخته بودند. به معایبی که در زندگی دیده می‌شود و چیزهای مضحک و زشت اجازهٔ ورود به صحنه نمی‌دادند و حال آنکه «درام رومانتیک» که می‌خواست مانند طبیعت رفتار کند، در صحنه را به روی هرچیزی که در زندگی وجود داشت باز کرد.

برای کلاسیسیسم جنبه‌های فردی حائز هیچگونه اهمیتی نبود. این مکتب فقط به صفات کلی اهمیت می‌داد. برای تئاتر قرن هفدهم «حرص» و

۱. ماجرای نبرد «ارنانی» را تئوفیل گوتیه در کتابی بنام «تاریخ رومانتیسم» نوشته است که قسمت جالبی از آنرا در نمونه هائی از آثار رومانتیک نقل می‌کنیم.

«خست» وجود داشت؛ اما درام قرن نوزدهم «یک مرد حریص» یا «یک خسیس» خاص را با تمام مشخصات مخصوص بخودش بروی صحنه می‌آورد.

قهرمانان کلاسیک در دنیائی ایده‌آلی زندگی می‌کنند. آنها با هیچ دوره و هیچ کشوری ارتباط ندارند و هنرمند کلاسیک از اینکه رنگ یک دوره و یا یک محیط معین را به قهرمانانش بدهد، خودداری می‌کند. صحنه هرقدر بی رنگ‌تر باشد، برای هنر مجرد و منتزع تراژدی مناسب‌تر است و این قهرمانان چون ارواح مطلقی هستند که زمان و مکان بهیچوجه در آنان مؤثر نیست.

رومانتیسم بجای قیافه های ایده‌آلی کلاسیک، انسانهائی را میگذارد که زندگانی فردی و مشخصی دارند و تحت تأثیر محیط و عصر خود واقع می‌شوند.

از اینرو هنرمند رومانتیک با توضیحاتی خصوصی و مشخص و منحصر بفرد قهرمان خود را معرفی می‌کند.

«ویکتورهوگو» در پایان مقدمهٔ نمایشنامهٔ «کرامول»[۱] چنین می‌گوید: «تئاتر جام جهان‌نمائی است که هرچه در دنیا و تاریخ و زندگی بشر وجود دارد باید در آن منعکس شود... ولی با عصای سحرآمیز هنر!...» و در پرتو همین عصای سحرآمیز است که خود ویکتورهوگو به هرطرف که نگاه می‌کند زشتی و زیبائی، «کازیمودو» و «اسمرالدا» (قهرمانان «گوژ پشت نتردام») را بعنوان سمبول رومانتیسم در کنار یکدیگر می‌بیند. در «ماریون دولرم Marion de Lorme» هوس فاحشگی و عشق پاک، در «لوکرس بورژیا Lucréce Borgia» عطش خونخواری و محبت مادری، در «تریبوله Triboulet» دلقک خائن و پدر مهربانی را می آفریند.

دلائل مقدمهٔ «کرامول» که امروزه مطابق با وضع زمان نقد شده و بعضی

۱. ویکتور هوگو بر نمایشنامهٔ معروف خود «کرامول Cromwell» مقدمه‌ای نوشته که خود کتاب کوچکی است و اهمیت آن بسی بیش از اصل نمایشنامه است. این مقدمه را باید مرامنامهٔ مکتب رومانتیک شمرد. با همین مقدمه است که مکتب رومانتیک آغاز شد و همین مقدمه باعث گردید که هوگو را پیشوای رومانتیسم بشمارند.

قسمتی از این مقدمه در نمونه های همین فصل ترجمه و نقل گردیده است.

قبول و بعضی رد گردیده است، در دورهٔ خود متین و مسلم و تردیدناپذیر شمرده می‌شد. انتشار این مقدمه نهضتی در فرانسه بر پا کرد که شبیه نهضت «رنسانس» بود و خون تازه و جوشانی در رگها به جریان انداخت. پس از نمایش پر سر و صدای «ارنانی»، نمایشنامه‌های دیگری هم روی صحنه آمد. روز سوم مه ۱۸۳۱ درام «آنتونی Antony» اثر **الکساندر دوما پدر** و در روز ۱۳ فوریه ۱۸۳۵ «شاترتون Chatterton» اثر آلفردو وینیی نمایش داده شد. این درامها نمونهٔ زنده‌ای از آنچه هوگو در مقدمهٔ «کرامول» گفته بود شمرده میشد و موفقیتی که براثر نمایش آنها بدست آمد مانند فتح «ینا» و «استرلیتز» فراموش نشدنی بود.

رمان رومانتیک

در فصل گذشته دیدیم که نویسندگان کلاسیک بطرف رمان نمی‌رفتند و در دورهٔ کلاسیک، رمان ارزش مهمی نداشت. ولی در دورهٔ رومانتیک، درست عکس این موضوع پیش آمد و رمان نسبت به سایر انواع آثار ادبی، اهمیت خاصی کسب کرد. نویسندهٔ رومانتیک خود را موضوع رمان قرار داد و حالات شخصی و روحی خود را تشریح کرد و به این ترتیب برای نخستین بار «رمان شخصی Roman Personnel» بوجود آمد. علاقه به شرح و وصف حوادث جالب گذشته «رمان تاریخی» را خلق کرد و درک رابطهٔ عشق و علاقه به زندگی مایهٔ ایجاد «رمان عشقی» شد.

چنانکه دیدیم، درام رومانتیک برای کسب موفقیت مبارزهٔ سختی با تراژدی کلاسیک کرد، ولی در مورد رمان به چنین مبارزه‌ای احتیاج نبود زیرا کلاسیسیسم اهمیتی برای رمان قائل نشده بود و محدودیتی برای نویسندگان رمان نبود تا برای رفع آن احتیاج به مبارزه باشد.

رمان‌نویسانی که در دورهٔ رمانتیک بمیان آمدند، به انواع رمان دست زدند، هر موضوعی که خواستند انتخاب کردند و دربارهٔ آن رمان نوشتند. اما قالب این رمانها بهرشکلی که ریخته میشد مطلبشان اغلب عبارت از انعکاس روح نویسنده بود.

رمان تحلیلی و روانی نیز در این میان تأثیر مهمی داشت. «رنه» اثر شاتوبریان و «اوبرمان» اثر سنانکور و «آدولف» اثر بنژامن کنستان را که زائیدهٔ بیماری قرن بودند در شمار اینگونه رمانها می‌آورند. می‌توان گفت که شاهکار این رمانهای روانی «شهوت Volupté» اثر **سنت بوو** Sainte - Beuve منتقد بزرگ است.

رومانتیسم ویکتورهوگو در نثر قویتر است. او در «مردی که می‌خندد» زشتی برونی را با زیبائی درونی دریکجا گرد می‌آورد. در «بینوایان» انسان را در کشمکش با نحوست قوانین نشان میدهد. در «آخرین روز یک محکوم» رنجها و اضطرابات تحمل ناپذیر روح مأیوس و فلک زده ای را منعکس می‌سازد و بالاخره در «کارگران دریا» نبرد با قوای عنان گسیختهٔ طبیعت را نشان میدهد. همهٔ این رمانها که بانثری غنائی و حماسی و نمایشی نوشته شده، زائیدهٔ تخیل عجیب و فوق العادهٔ هوگو است.

آثار لامارتین مانند باران بهاری است که پس از یک شب طوفانی و آشفته، همراه با آفتاب مطبوعی ببارد. در «رافائل» و «گرازیلا» عشق های خود را شرح می‌دهد و در «ژنویو» و «سنگتراش سن‌پوان» علاقهٔ خود را به طبیعت بیان می‌کند.

«آلفره دوموسه» که تا پایان عمر از نیروی اراده محروم مانده است، با اثر خود بنام «اعترافات یکی از ابناء زمان La Confession d'un enfantde siécle سندی قطعی دربارهٔ «بیماری قرن» و زندگانی درونی بدست میدهد.

در رمانهای مذکور تمام مشخصات رومانتیسم را می‌توان دید، اما زنده‌ترین نمونهٔ رمان رومانتیک را در آثار **ژرژساند** George Sand باید جست. این زن هنرمند که سرگذشت خود را در آثارش منعکس ساخته و آنچه را در این کتابها نوشته در زندگی عمل کرده است، یکی از شاخص‌ترین نمایندگان رومانتیسم است که آرزوهای بی‌پایان و تسکین ناپذیر روح رومانتیک و تخیلات خوشبختی و عشق و هیجان را در وجود خود گرد آورده است.

ژرژساند جمله ای دارد که باید آنرا «دستور رومانتیسم» شمرد. آن جمله

چنین است: «ما نسل بدبختی هستیم. از اینرو به شدت مجبوریم که با دروغهای هنر، خودمان را از واقعیت های زندگی دور نگاهداریم.»

رمان «Elle et Lui» موضوع تمام آثار رومانتیک ژرژساند را تشکیل میدهد. او در تمام رمانهای خود، از «Indiana» گرفته تا «Jacques» و «Lélia» عشقبازیهای خود را با «آلفره دوموسه» شرح میدهد. نویسندهٔ این آثار گاهی عاصی است و گاه خود را به دامان تسلیم و رضا می اندازد، پیوسته مضطرب است و نوشته های او تخیلات و خاطراتی است که به صورت رمان درآمده است.

با وجود اختلافی که بین رمان «رومانتیک» و رمان «رئالیست» وجود دارد، باید رمان «رومانتیک» را مقدمه ای بر رمان «رئالیست» شمرد. علاقه به هم آهنگی با زمان و مکان، توجه به مسائل اجتماعی و روابط میان فرد و جامعه، نکاتی است که رابطه ای میان این دو نوع رمان تولید میکند و همانطور که در رمانهای اجتماعی رومانتیک نشانه هائی از ظهور رئالیسم را میتواند دید (چنانکه در فصل آینده خواهیم دید) بعضی از آثار نویسندگان بزرگ رئالیست نیز از قبیل **بالزاک** و **استاندال**، جنبه «رومانتیک» دارد.

افول رومانتیسم در فرانسه

سال ۱۸۳۰ را که سال کمال رومانتیسم فرانسه است درعین حال باید افول این مکتب شمرد. زیرا براثر اغتشاشات سیاسی که در این سال درفرانسه روی داد، رشته هائی که گردانندگان این مکتب را به یکدیگر وابسته میساخت از هم گسیخت. البته این دسته خواه و ناخواه از هم میپاشید، زیرا رقابتها و اغراضی که در میان شاعران و نویسندگان راه یافته بود چنین وضعی را ایجاب میکرد، چنانکه تا آن زمان اغلب هنرمندان کنار کشیده بودند و مستقیماً کار میکردند. لامارتین که یکی از شخصیت های برجستهٔ این مکتب شمرده میشد وارد سیاست شده بود و پس از اینکه در سال ۱۸۳٤ بنمایندگی مجلس انتخاب شد بکلی رابطهٔ خود رابا این مکتب قطع کرد. آلفره دوموسه در سال ۱۸۳٦ کتابی

بنام «Lettres de Dupuis et Cotonet» انتشار داد که افتراق او را از مکتب رومانتیک نشان میداد. و نیز میخواری و عیاشی او راپیش ازپیری از پا درآورد. آلفره دوینیی در سال ۱۸۳۷ با ویکتورهوگو اختلاف پیدا کرد و تغییراتی در عقایدش پدید آمد.

در این میان فقط ویکتورهوگو تا سال مرگ خود یعنی ۱۸۸۵ به نوشتن و شعر گفتن ادامه میداد. او نیز از سال ۱۸٤۳ تا سال ۱۸٥٤ به سبب مرگ دخترش سکوت کرد، ولی همینکه در سال ۱۸۵۵ دوباره به کار ادب پرداخت اطراف خود را خالی یافت و اثری از دوستان و همقدمان سابق خود ندید. در سال ۱۸٤۰ سنت بوو و منتقد معروف و بزرگ رومانتیسم بکلی با این مکتب قطع رابطه کرد، حتی در اواخر عمر همکاری سابق خود را با رومانتیک ها منکر شد. باید گفت که از سال ۱۸٤۰ ببعد دیوارهای کاخ رومانتیسم روبه ویرانی گذاشت.

ادبیات رومانتیک در کشورهای دیگر

گوناگونی رومانتیسم های ملی یا وحدت رومانتیسم اروپائی

کلمهٔ رومانتیسم یا فریاد حمله‌ای بود بر ضد پیران مرتجع و یا برعکس مظهر تحقیری از جانب آکادمیسین ها و محافظه کاران (بخصوص در آلمان و فرانسه و اسپانیا) علیه شورشیان رومانتیک، و در نتیجه آکنده از ابهام و مایهٔ ایجاد سوءتفاهم. عده‌ای از مورخانی که طرفدار وضوح و قاطعیت هستند و از جمله، **آرتور لاوجوی** A. Lovejoy پیشنهاد کرده‌اند که برای همیشه از کاربرد این کلمه به صورت مفرد خودداری شود. عقیدهٔ آنها بر این است که هر رومانتیسم ملی عمیقاً با رومانتیسم های دیگر در اروپا فرق دارد. البته این مسئله را دربارهٔ جریان های دیگر نیز می‌توان عنوان کرد. مثلاً دربارهٔ رنسانس های مختلف، یا تقلیدهای کمرنگ گوناگونی که از کلاسیسیسم فرانسه به عمل آمده است، و یا حتی دربارهٔ جریان های مختلف امپرسیونیستی یا سمبولیستی یا

استروکتورالیستی. **والری** اشاره می‌کند که برای تعریف و حتی برای کاربرد این کلمهٔ رومانتیسم، باید بطور کلی از جدی بودن منصرف شد. اما منتقدان، شاعران، مورخان، استادان، دانشجویان و مردم دیگر، در کشورهای گوناگونی آن را به کار می‌برند و زحمت تعریف و تحلیل را هم به خودشان نمی‌دهند. برای ادبیات بعضی از کشورها (مثلاً ادبیات ایتالیا، روسیه و امریکا) احتیاجی به این کلمه نیست اما وقتی که سخن از **میشله**، **هوگو**، **برلیوز**، **نووالیس** و **کلایست**، **کالریج** و **شلی**، **دلارا** de Larra و **دسپرونسدا** D' Esperonceda (و حتی **والتراسکات**، **بالزاک** و **دلاکروا** با همهٔ بی اعتنائی شان به گروه نظریه‌پردازان رومانتیسم) در میان باشد ناچار از کاربرد کلمه هستیم. پس ضرورت ایجاب می‌کند که اولاً گونه گونی رومانتیسم های کشورهای مختلف را نشان دهیم و ثانیاً خطوط اساسی و مشترکی را مشخص کنیم که در سایهٔ آنها این انقلاب عواطف و قالب های هنری در سراسر اروپای غربی چهرهٔ واحد پیدا کرده است.

تفاوت ها ناشی از این است که اوضاع سیاسی، اجتماعی و تاریخی در آلمانی که به امیرنشین های کوچک تقسیم شده، «در اتریش ــ هنگری» **مترنیخ**، در روسیهٔ **آلکساندر اول**، ایتالیای تحت اشغال بیگانگان، انگلستان **جرج سوم** و **ولینگتن** و فرانسهٔ انقلابی، امپراطوری و سپس ناآرام تحت بازگشت سلطنت، بهیچوجه شبیه هم نیست. گذشته از آن، در بعضی کشورهای اروپائی که نفوذ کلاسیسیسم فرانسه مانع هرگونه رشد ادبیات بومی بود، رومانتیسم عامل نجات بخش از یوغ فکری خارجی شمرده می‌شد و سرمشق های فرانسوی و به ویژه روحیهٔ لیبرال و ولتری قرن هجدهم، هنوز آتش شوق جوانان ایتالیا، اسپانیا، کشورهای بالکان و امریکای جنوبی را شعله‌ور می‌ساخت. برعکس، در آلمان و انگلستان تلاش برای بازآفرینی ادبیات ملی و نجات از قید ذوق ورسای و **بوالو** و حتی **راسین** بود که هرگز آنطور که باید در این کشورها درک نشده بود. در آلمان منادیان رومانتیسم آلمانی، که هرکدام تعدادی از عناصر این مکتب را به آن بخشیده بودند: **هردر** Herder (با ستایش از ادبیات عهد باستان و بخصوص روح شعر عبری)، **لسنیگ**، برادران **شلگل** و بالاخره گوته در دوران شور و هیجان

فوق العاده‌اش نسبت به شکسپیر، در شمار همین سازندگان ادبیات ملی بودند. در انگلستان، اولین رومانتیک ها مدتی عشق‌شان را به انقلاب فرانسه و ژان ژاک روسو اعلام می‌کردند. **بلیک**، **هزلیت** Hazlitt و **شلی** همین کار را کردند. اما آنها از نویسندگان قرن هفدهم فرانسه بیزار بودند. در نظر آنها رومانتیسم از جهتی، عبارت بود از بازگشت به گذشتهٔ درخشان عهد الیزابت، به تخیل زاینده و به غنای حساسیت (گاهی مرگزای) **شکسپیر**، **مارلو**، **فورد** و **ولستر**. **کالریج** و دیگران سادگی عامیانهٔ ترانه های قدیمی را می‌ستودند. نویسندهٔ اشعار **اوسیان** و رمان های **ویورلی** Waverley با حسرت به سوی گذشتهٔ قرون وسطائی اسکاتلند چشم دوخته بودند.

رومانتیسم در انگلستان

ویلیام بلیک W.blake (۱۸۲۷-۱۷۵۷) شاعر و نقاش رومانتیک می‌گوید: «آنجا که شادی نباشد، انسان نیست!». رومانتیسم انگلیس نه تنها در میان رومانتیسم همهٔ کشورها از همه قدیمی تر است، بلکه در عین حال، واضح ترین اومانیسم معترض است که انسان را بر ضد تصنع های تمدن و کابوس تاریخ، به جهش طبیعت انسانی دعوت می‌کند، به دنبال سرخوردگی از انقلاب می‌کوشد که شور و محبت از دست رفته را بازیابد و روح ریشه کن شده را به‌سوی احترام به زندگی رهبری کند: «هر چیزی که زنده است مقدس است.»

این تقدم تاریخی و کیفی دلائل متعدّد دارد: نخست اینکه انگلستان در پایان قرن هجدهم، مرکز دنیا است، اسطورهٔ ملت دیگر برای او کمال مطلوب نیست، بلکه واقعیت تلخی است. نسل اول رومانتیک ها بر ضد این اسطوره موضع می‌گیرد، اما به زودی پشیمان می‌شود. نسل دوم رأی به ترک دیار می‌دهد. بلیک از انقلاب فرانسه تجلیل می‌کند. **کلریج** Samuel Taylor Coleridge (۱۸۳۴-۱۷۷۲) در آرزوی یک انقلاب ضد ملی است و مدتی بعد طرح جامعه‌ای بی طبقه در امریکا را می‌ریزد. **ویلیام وردزورث** W. Wordsworth (۱۸۵۰-۱۷۷۰) در فرانسه همراه ژیروندن های فدرالیست در جشن برادری

شرکت می‌کند و می‌گوید: «زندگی این سپیده‌دم، شادی بی‌مانندی بود.» انتقال سریع قدرت انقلابی به قدرت مطلقه (بناپارت) آنها را وادار می‌کند که به رغم انتقاد از خود، به جای اینکه به آغوش ناسیونالیسم برگردند، با ستودن فراموش شدگان و رها شدگان جامعه به نام ملت (سربازان معاف از خدمت، ولگردان، مادران بی‌سر پرست، یتیمان...)، در جستجوی منابع نوعی تجدید حیات ماوراء سیاست برآیند... رومانتیک های انگلیسی با بریدن از ناسیونالیسم و همرنگ جماعت شدن (به زبانی که بطور مضحکی ساده شده و حتی ساده‌لوحانه است) از زبان‌دست و پا بریدگان تاریخ سخن می‌گویند.

مسئله این است که انگلستان، انقلاب و شاه‌کشی و بازگشت سلطنت را از مدت‌ها پیش پشت‌سر گذاشته است. آنجا که رومانتیسم کشورهای درون قاره، به گسترش امیدهای پرومته‌ای وتجلی روشنگری و قیام ملت یاری می‌رسانند. (**هوگو، میشله، هردر**) رومانتیک های انگلیسی، دربارهٔ نوعی بازگشت و خروج از دور داد سخن می‌دهند: بازگشت پرومتهٔ از بند کینه رسته به خویشتن، که انسان عاصی را با دشمنش در یک کفهٔ ترازو قرار می‌دهد (شلی)، چرخش به سوی طبیعت، زن و کودکی. یعنی همهٔ آن چیزهائی که هنوز کاملاً زیر منگنهٔ عقل تولید کننده و خودپرستی شاد خوارانه قرار نگرفته است. رومانتیسم انگلیسی هیچگونه نیروی اجتماعی را نمی‌پرستد و اگر رومانتیک ها در درد و رنج تنهائی‌شان زندگی می‌کنند، در عین حال همهٔ عظمت سازندهٔ تنهائی را سر می‌دهند و نیز تناقض اصالت ژنده‌پوش را. پاریا (Outcast) که بر اثر جبر سرنوشت، یا به میل خود، از طبقات ممتاز کنار گذاشته شده است، قهرمان دلخواه اوست. رمانتیک های انگلیس، هرکدام بطور فردی بندهائی را که آنان را به طبقهٔ خودشان می‌بست گسسته و به سوی کسانی که عاری از هرگونه امیدی هستند، بازگشته‌اند. بلیک می‌گوید: «من به این بهشت هائی که بر روی ظلم بنا شده است پشت می‌کنم.» رومانتیسم انگلیسی بیشتر از اینکه به ماقبل رومانتیک ها وابسته باشد، از **میلتون** الهام می‌گیرد، اشرافیت ضمنی، توجه به قرون وسطی و فانتزی و اندوه دنیاپرستانه را رد می‌کند و به جهانی بودن ملال و

رنج درونی معتقد است. در روزگاری که توسعهٔ زندگی شهری جماعات را از هم جدا می‌کند و «متدیسم»، آرزوی والای رستگاری را به اندیشهٔ حقیر اخلاق بدل کرده است، رومانتیسم انگلیسی امید به آزادی جوهر شاعرانه بسته است که هیچ عقوبت و پاداشی نه متزلزلش می‌کند و نه نیرومندش... پس از بلیک و پیش از **تامس دوکوئینسی** T. de Quincey (۱۷۸۵-۱۸۵۹) و دیکنز، وردزورث شاعر شهر جانکاه، در شعر **پیش درآمد** Prelude، حماسهٔ تکوین یک روح را شرح می‌دهد که آمیخته‌ای است از اندیشه و خاطرهٔ فردی، که بیشتر ماجرای یک وهم و رویا را حکایت می‌کند تا داستان یک زندگی را و همچنین اگر **کیتس** John Keats (۱۷۹۵-۱۸۲۱) یا **شلی** اسطوره‌شان را در گذشته می‌جویند (**اندیمون**-**پرومته**) و نیز اگر **بایرون** قهرمانانش را از کشورهای بیگانه می‌گیرد، همهٔ آنها از نوعی قهرمانی درونی ناشی است مانند **دریانورد فرتوت**[۱] اثر **کولریج** Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳٤). رومانتیسم نوعی اتکاء به نیروهای درونی است... خرد رومانتیک تجربه ها را پالائیده می‌کند. هرکسی باید اسطورهٔ خود را بسازد.

اما سرچشمه های این شور تازه را باید در کجا پیدا کرد؟ ما فقط آن چیزی را دریافت می‌کنیم که داده‌ایم و سرچشمهٔ هرآنچه به ما زندگی می‌بخشد، در خود ماست (**کولریج**، **نومیدی**). رومانتیسم انگلیس با اینکه زن و وحشی و بچه را می‌ستاید و همدلی آسیب‌پذیرها را ارج می‌نهد، شخصیت قهرمانی را تجدید نمی‌کند: حتی شاعر که ارتباط او عشق را به همه جا می‌برد، خود جدا افتاده است و نمی‌تواند دیگران را نجات دهد: «سه‌بار دور او دایره بکشید. زیرا او عسل شبنم را خورده و شیر بهشت را نوشیده است» (**قوبیلاخان**، **کولریج**) برای او فاجعه‌ای که همه‌چیز از آن زاده شده فروپاشیدن برادری است. پسر عاصی، پدری برای برادرانش شده است و «شمشیری که جبار را کشت، جبار دیگری به دنیا خواهد آورد. آتش اهمیت اشیاء را تغییر نمی‌دهد، آنها را می‌بلعد. برای برکندن خود از حلقهٔ قدرت باید ناتوانان را دوست داشت. رومانتیسم انگلیسی

۱. متن کامل این منظومه در قسمت نمونه های رومانتیسم نقل شده است.

نوعی خود آزاری (مازوخیسم) است، نه از اینرو که دیگران را تحریک می‌کند تا به رنج خودش اصالت بخشد و آنرا بـه لـذت بدل کند، بلـکه از اینرو که گـمان می‌کند شادمـانی از رنج زاده می‌شود. هیچ چیزی بی‌رنج آفریده نمی‌شود، اما رویا هم که خود جوش‌ترین آفرینش های ماست پیش از اینکه بهشت باشد رنج است (**کولریج**، **رنج های خواب**)، زیرا زندگی از مرگ تغذیه می‌کند و رنج های **دریانورد فرتوت** (کیفر یک ستمگری بی فایده و انکار مهمان‌نوازی) بـه رستگاری نمی‌انجامد بلکه پیشگوئی فاجعه است. یهودی سرگردان تازه که زندگیش در مرگ و مرگش در زندگی بر سر روح او در جنگند و به هنگام بازگشت، تنها آتش یک مأموریت در دل او روشن است: بـه مهمانان عروسی که از لذت جشن محرومشان می‌کند اعلام کند که: «تا مهر در دل نباشد نیایش پذیرفته نیست و دعای آن کس مقبولتر است که آدمیان و پرندگان و چرندگان، همه را از بزرگ و کوچک دوست بدارد و به هیچیک از آنان آزار روا ندارد». **هولدرلین** **Holderlin** (۱۸۴۳-۱۷۷۰) می‌گوید: «آنجا که خطر افزون می‌شود، رستگاری نیز فزونی می‌گیرد.» رستگاری رومانتیک درد و رنجی بیش نیست، در آن لحظهٔ ایده‌آل هرگز نامزدها به هم نمی‌رسند. «نغمهٔ بلبل حالت جذبهٔ دردناکی است» (**کیتس**) و آنچه پس از دوزخ های مصنوعی باقی می‌ماند ناتوانی است. کندن اعماق ماتم تا رسیدن به شادی، ریشه کردن در غربت. رومانتیسم انگلیسی نوعی حالت پیامبرانه اما بدون قهرمانی است. و حال آنکه آفتاب سیاه **نروال**، خیرگی از خورشید هولدرلین، ماه نور افشان **لافورگ**، هرگز عاری از نوعی جنون قهرمانی نیست. کسی که وارد این عالم شد دیگر بازنمی‌گردد، زیرا برای همیشه خوگرفته، اما برای انسان ها از دست رفته است. اما رمانتیسم انگلیسی افراط گرا نیست، همیشه درد بازگشت به عالم انسانی را دارد. اما اگر «رویای آزادی از ساعت ها و رقص دنیاها را دارد» (**شلی**)، به سوی رشته های نوعی مهربانی بی ادعا برمی‌گردد، برضد عشق بی لجام (برونته) و برضد خشم و کینهٔ خودشکن. رومانتیسم انگلیسی کمتر از هر رومانتیسم دیگری به خودکشی می‌کشد. آرامش او عمیق است. شادی درونی او، اگر هم در درون کاخ لذات باشد، در پشت

نقاب اندوه پنهان است (**کیتس**). غم از بند می‌رهاند و رنج لذت‌بخش است: «حقیرترین گل‌ها از عمیق‌ترین غم‌ها برای گریه‌ها الهام می‌گیرد» (**وردزورث**). هرچند که رومانتیسم انگلیس اغلب وسوسه می‌شود که به‌سوی محورهای عرفان شرقی قدم بردارد (مانند دیدن بی نهایت در یک دانهٔ شن و گرفتن جهان در گودی کف دست)، اما در این راه به جائی نرسیده است. مراقبه نه به نفی دنیا می‌کشد و نه به گوشه گیری، بلکه به تقدیس اشکال بسیار محقر با شور فراوان منجر می‌شود. رومانتیسم انگلیسی از دنیا روی گردان نیست، بلکه دل در قید دنیا ندارد.

بالاخره دو مسئلهٔ اصلی است که به عنوان مانعی در عرصهٔ هماهنگی رومانتیک های انگلیسی جلب نظر می‌کنند و آن دو مسئله، قضاوت دربارهٔ زن و کودک است. در مورد زن، ویلیام بلیک می‌گوید که زیبائی زن کار خداست اما شر و بدی زادهٔ ارادهٔ زن است. در نظر وردزورث، طبیعت، مادرِ تسلاها است. تامس دوکوئینسی از«بانوی رنج ها» سخن می‌گوید. و شلی و کیتس پای زن شوم و آفت را به میان می‌کشند. در واقع رومانتیسم انگلیسی نمی‌داند که بین «بانوی سنگدلی ها» (کالریج) و «لگدمال شدهٔ پدر» (شلی) کدام زن را جدی بگیرد. حتی گاهی از این هم فراتر می‌رود. در آثار دیکنز تمایل جنسی زن ایجاد وحشت می‌کند. شبح مدوزا Medusa، پاندورا Pandora و مریم مجدلیه، پیوسته رومانتیک های انگلیسی را به خود مشغول می‌دارد.

به اتفاق این تردید و عدم اطمینان که اساس رمان رئالیستی را تشکیل خواهد داد، رومانتیسم انگلیسی دربارهٔ کودک نیز دستخوش تردید است. گاهی با قرار دادن خواهر بجای همسر (وردزورث، شلی، بایرون، دوکوئینسی) می‌کوشد که با امید بستن بیش از حد به کودک، او را موجودی بدون جنسیت جلوه دهد. پرومتهٔ از بند رسته، «اروس» Eros نیست. و کابوس های کالریج نوعی اروس دیونوسوسی را به ما نشان می‌دهد که بیشتر مخل آرامش است تا آشتی جو.. و این خود بحث پیچیده و متنوعی است که برای مطالعهٔ آن به تحقیق گسترده‌تری نیاز است.

رومانتیسم آلمان

سال ۱۷۹۷ را می‌توان تاریخ تولد رومانتیسم آلمان به شمار آورد. در این سال رمان **تیک** Tieck و **واکنرودر** Wackenroder با عنوان **اسرار درون یک راهب هنر دوست** منتشر شد. **برادران شلگل** طرح اولین مقاله ها را برای مجله شان (آتنائوم Atenaum) ریختند. **نووالیس** با مصیبت مرگ سوفی روبرو شد و **گوته** با **فردریک شلگل** ملاقات کرد. شلگل در سال ۱۷۹۸ مقاله‌ای تحلیلی دربارهٔ **سال‌های نوآموزی ویلهلم مایستر** اثر گوته نوشت که پایهٔ نقد ادبی رومانتیک شمرده شد. کلمهٔ رومانتیسم تا مدت مدید معادل ادبیات آلمانی شمرده می‌شد. **آلفره دوموسه** می‌نوشت که: «رومانتیسم شعر آلمانی است.»

رومانتیسم آلمانی سلفی دارد که همان Sturm und Drang (توفان و شور) است و وارث این عصیان پیشین نبوغ بر ضد خردگرائی خشک و فورمول های مکتب شمرده می‌شود. اما در عین تطبیق خود با عقاید **هردر** Herder و نوگرائی های **هامان** Haman بیشتر با توجه به رابطه اش با فلاسفهٔ عصر خود، یعنی **کانت** به ویژه **فیشته** تعریف می‌شود. یکی دیگر از مشخصات رومانتیسم آلمان این است که به موازات نهضت کلاسیک که **شیلر** و **گوته** نماینده اش بودند به پیش می‌رود. و بالاخره برخلاف رومانتیسم فرانسه که بیانیهٔ درخشانی مثل **مقدمهٔ کرامول ویکتور هوگو** دارد، رومانتیسم آلمان خود را تعریف نمی‌کند. **تیک** می‌گوید: «اگر کسی از من بخواهد که تعریفی از رومانتیسم ارائه دهم نمی‌توانم.» بلکه مخالفان و منتقدان آن هستند که آن را در چارچوب «رومانتیسم» زندانی می‌کنند، (اصطلاحی که **ی. هـ. فوس** J. H. Voss در سال ۱۸۰۸ آن را برای تمسخر به کار برد.) و یا در چارچوب «مکتب رومانتیک» (اصطلاحی که دست اندرکاران نهضت آن را نفی می‌کنند و مفاهیم «گروه» یا «خانوادهٔ فکری» را ترجیح می‌دهند که کل زندگی و اندیشهٔ مورد علاقهٔ آنها را در برمی‌گیرد.) برعکس، خود نویسندگان رومانتیک وقتی که این صفت را به کار می‌برند، آن را معادل دقیقی برای صفت «شاعرانه» می‌دانند. چنان که در «قطعهٔ

۱۱۹» در مجلهٔ آتنائوم می‌خوانیم: «زیرا از جهتی، هر شعری رومانتیک است و یا باید باشد.» و وقتی که نووالیس از «رومانتیک کردن جهان» سخن می‌گوید، قصد او بهیچوجه این نیست که جهان را تابع قواعدِ گونهٔ ادبی خاصی کند، بلکه می‌خواهد که ابعاد بی‌نهایت به آن ببخشد. غنای رومانتیسم آلمان ناشی از این است که این جریان تنها یک مکتب ادبی نیست، بلکه نوعی شیوهٔ زندگی، فلسفه و حتی مذهب و آئین است و توسعهٔ آن به قلمروهای هنر، موسیقی، نقاشی و همچنین علوم، حقوق و اقتصاد ناشی از همین خصوصیت است. اما آنچه غنای آن را تشکیل می‌دهد، یعنی طلب کلیت مطلق، (به قول نووالیس فرد در کلّ زندگی می‌کند و کل در فرد) درعین حال می‌تواند سبب آسیب‌پذیری آن باشد.

برای سهولت تاریخ ادبیات، بطور کلی سه مرحلهٔ مهم در رومانتیسم آلمان مشخص می‌کنند: اولی برگرد برادران شلگل و مجلهٔ آنها: «آتانئوم». دومی که «رومانتیسم هایدلبرگ» نامیده می‌شود، برگرد آ. فن آرنیم و ک. برنتانو و روزنامه‌شان به نام روزنامه برای اولیاء (۱۸۰۴-۱۸۰۹). مرحلهٔ سوم که به رومانتیسم دیررس Spatromantik معروف است، از برلین به مونیخ و وین مهاجرت می‌کند و در نوعی محافظه‌کاری کلیسائی متحجر می‌شود. در این دوران، گورس Gorres و برنتانو که هر دو پیر شده‌اند نمایندگان نهائی آن هستند.

رومانتیسم اولیه، نخست در درسدن، بعد در برلین و بالاخره در ینا، شهر دانشگاهی مستقر می‌شود که هنوز فیشته در آنجا تدریس می‌کند. این مرحله در عین حال خاستگاه نهضت و اصیل‌ترین جنبهٔ آن است. رومانتیسم در این مرحله، بسیار نظری و شیفتهٔ علوم دقیقه است و در محفل خانوادهٔ شلگل (آوگوست ویلهلم، فردریش، کارولین و دوروته)، فلاسفه‌ای مانند شلایرماخر و شلینگ و نویسندگانی مانند تیک و نووالیس و دانش‌پژوهانی مانند ی.و. ریتر J. W. Ritter را گرد آورده است. تمام این جوانان که در نیمهٔ دوم قرن هجدهم به دنیا آمده‌اند و اغلب از خانواده‌های پولدار هستند، نوعی «گروه سنی» تشکیل می‌دهند که سه حادثهٔ مهم بر آنان تأثیر گذاشته است: انقلاب فرانسه، ویلهلم مایستر Meister Wilhelm اثر گوته، و آموزهٔ علم فیشته. آنان شاهد انقلاب و اغلب علاقمند به آن

بودند، اما در واقع یک انقلاب درونی آنان را برگرد ادامه دهندهٔ راه و در عین حال منتقد کانت که فیشته باشد، گردمی‌آورد. فیشته با قرار دادن «منِ برین» به عنوان قدرت مطلق آفریننده، به خرد رومانتیک بُعد و قدرت خاص خود را می‌بخشد. طنز شلگلی بیان این قدرت مطلق است. اما شلینگ و فلسفهٔ «همانستی» Identité اوست که عشق رومانتیک ها را به تمامیت بیان می‌کند. شلینگ با باز دادن اهمیت طبیعت به آن و رها کردن اصل دوگانگی و جدائی بین انسان و طبیعت، نوعی فلسفهٔ صیرورت را پایه می‌گذارد که فلسفهٔ انتقادی کانت را اعتلاء می‌بخشد و انسان را از شک فلج کنندهٔ «منِ» فیشته‌ای نجات می‌دهد. کشف مجدد عارفان (به ویژه بومه Bohme) تأثیر بعضی محافل پیه‌تیست، توجه شلایرماخر به بازخوانی اسپینوزا، ترجمهٔ آ.و. شلگل از آثار دانته و شکسپیر، نکات بارزی هستند در درون نوعی هماهنگی با اجتماع که از مسیر نوعی شبه فلسفه، شعر جهانی را بطور روزمره تجربه می‌کند. زیرا آثار خاص این رومانتیسم اولیه، بهیچوجه قصد سر پیچی از قانون تناقضی را که بر آن حاکم است ندارد: رویاهای دانش جهانی (مسودهٔ دائرةالمعارف نووالیس) همراه است با قطعات، اندیشه ها و اشعار احساساتی دیگر. ستایشی که عده‌ای نثار ویلهلم مایستر گوته می‌کنند مانع انتشار رمان های تیک (سفرهای فرانتس اشترنبالد Franz Sternbalds Wandernung) در ۱۷۹۸، نووالیس (هاینریش فن افتردنیگن Heinrich von Ofterdingen) در ۱۸۰۱ و شلگل (لوسینده Luzinde) در ۱۷۹۹ نمی‌شود که همه رمان های «ضد ویلهلم مایستر» هستند. قصه ها، رمان ها، داستان های کوتاه و نمایشنامه ها نشانهٔ همین آشفتگیِ گونه های ادبی هستند و وسیله‌ای برای درهم شکستنِ مرزهای تنگ هنر در زندگی و بازگشت بسوی دانش اولیه، دانش عصر طلائی که در آن انسان و طبیعت به یک زبان سخن می‌گفتند. پس بنای این رومانتیسم اولیه بر تضاد بود، تضادی که وقتی در قرن هجدهم ریشه می‌دواند، وادارش می‌کند که همهٔ قوانین و مقررات را دور بریزد، و نیز تناقض زائیده از اینکه در سر پیچ پایان قرن، رومانتیسم در عین حال که هرگونه آزادی عملی برای کنکاش در بی نهایت جهان، یعنی «منِ برین» به او داده شده

است، از اقدام روشن و مشخص عاجز است. آ. مولر A. Muller در کتاب خودش: «Lehre vom gegensatz ،1804» نظامی از آن استنباط می‌کند که دیالتیک هگل را به خاطر می‌آورد. به نظر او اصالت این جنبش در این است که از این تضاد که می‌توانست ویرانگر باشد، نیروی آفریننده گی و نوشتن را به دست آورد و هنر را به مرحلهٔ «حکومت مطلقهٔ زیبائی شناسی» بالا برد.

از سال ۱۸۰۱، با مرگ **نووالیس**، با وظائف جدید **شلینگ** و **شلایرماخر** و جهت گیری غیر منتظرهٔ **شلگل** (که در سال ۱۸۰۱ به مذهب کاتولیک درآمد.)، دیگر از گروه ینا چیزی باقی نماند. جوانترهائی که شیفتهٔ این دنیای کوچک بودند: **کلمنس برنتانو**، آ**کیم فن آرنیم**، در سال ۱۸۰٤ همدیگر را در هایدلبرگ ملاقات کردند. **گورس** Gorres، **کروتزر** Creutzer و **آیکن دورف** Eichendorff به آنها پیوستند. در آثار اغلب آنها یک موضوع اساسی شکل می‌گرفت: در آلمان که نگران هویت خود بود، مفاهیم «مردم» و «مردمی» می‌بایستی معنی پیدا کند. البته قبلاً **هردر** Herder این مفاهیم را پیش کشیده بود که نیروی آنها در اشتراک زبان و فرهنگ بود. پس از شکست ینا و نابودی امپراطوری در سال ۱۸۰٦ اندیشهٔ «ملت» از نو زاده شد. (**گفتار به ملت آلمان**، از فیشته ۱۸۰۷) کشف مجدد میراث فرهنگی آلمان از مسیر نوزائی فرم های مردمی Volkslied صورت می‌گرفت و نوعی تحلیل علمی زبان (**«آغاز فرهنگ آلمانی» برادران گریم**) اگر این ادبیات مردمی همیشه تازه و اصیل نیست، جاذب‌ترین صور بلاغی و آشناترین موضوع ها و نیز نوعی آهنگین بودن را که الهام‌بخش موسیقیدانان رومانتیک است مدیون آن هستیم. بازگشت به سرچشمه ها در عین حال نوعی بیداری حس ژرمنی است (**نبرد هرمان** Hermanns Schlacht اثر کلایست، ۱۸۰۸) و ترغیب میراث مسیحی (که جرثومهٔ آن در رسالهٔ Glaube und Liebe اثر نووالیس، ۱۷۹۸ نهفته بود). قسمتی از آرزوها بلافاصله با جنگ آزادی‌بخش ۱۸۱۳ عملی می‌شود ولی با وجود این، رومانتیسم هایدلبرگ که فطرتاً کم دوام بود، از هم پاشیده است، برنتانو و آیشندورف به کاتولیسیسم گرویده‌اند و در همان حال، فن آرنیم به سوی محافظه کاری (که بر اثر تیره‌روزی های پروس تشدید شده) روی آورده است.

رمان تاریخی او با عنوان Gegenwart (۱۸۱۷) چشم‌انداز نوعی تداوم انداموار حکومت را در آلمان دوران رفورم می‌بیند. در همان زمان **ف دولاموت-فوکه** F. de La Motte - Fouqué موضوع های شهسواری خود را گسترش می‌دهد و **اوندین** Ondine را منتشر می‌کند. (۱۸۱۲) اما بخصوص **ا.ت.آ. هوفمان** E.T.A. Hoffmann است که، با آمیزش تنگاتنگِ نوشته و موسیقی، آخرین درخشش را به رومانتیسم می‌دهد. با آثار او رومانتیسم آلمان به ابعاد وهمی (Fantastique) دست می‌یابد و با سرچشمه های خویش تجدید عهد می‌کند.

از سال ۱۸۱۳ و بازگشت سلطنت، رومانتیسم جای خود را به آرامش طلبی عرفانی بیدرمایر Biedermeier می‌دهد. **آدالبرت فن شامیشو** Von Chmisso Adalbert با رمان پترشلمیل Peter Schlemihl در سال ۱۸۱٤ لحن لازم را به ادبیات این دوران می‌دهد: سرگردانی های مردی که سایه‌اش را فروخته است آخرین نسخه از جستجوی مطلق است که با **گل‌آبی** نووالیس شروع شده است. رومانتیسم آلمان تا دهه ۱۸٤۰ نیز ادامه پیدا می‌کند و حتی یکی از مدعیان سلطنت، یعنی **فردریک ویلهلم** آیندهٔ پروس را هم طرفدار خود می‌کند. اما هرچه اصطلاح عامیانه‌تر و مبتذل‌تر می‌شود، از نفوذ آن کاسته می‌شود. تیک که آخرین باقیماندهٔ روزگار حماسی است، از این رومانتیسم نسل دوم به شدت انتقاد می‌کند. و حال آنکه در مونیخ، **گورس**، **ک. برنتانو** (که برای همیشه به کاتولیسیسم پیوسته است) و **فرانتس فن بادر** Franz von Baader فیلسوف، رومانتیسم آلمانی کهنه و دورافتاده‌ای را ادامه می‌دهند.

نیم قرن رومانتیسم آلمان، با تغییر شکل های گوناگونش، در میان معاصران خود هیجان زیادی تولید کرده است. پس از آنکه از همان آغاز، یکی از این معاصران مسخره‌اش کرده (**فوس** Voss)، دیگری با سوءظن نگاهش کرده (گوته) و آخرین نمایندگانش (تیک و آشیندورف) به انکارش برخاسته‌اند، سرانجام در عرفان مه‌آلودی غرق شده است. نسل آینده نیز چندان برخورد ملایمی با آن نداشته‌اند. هاینریش هاینه H. Heine در کتاب **مکتب رومانتیک** (۱۸۳۳) تمایلات «عوامانه، ژرمنی، مسیحی، رومانتیک» را به باد استهزاء می‌گیرد.

رومانتیسم آلمانی که گاه در نقطه مقابل کلاسیسیسم قرار دارد و گاه نیز برای مخالفت با فلاسفهٔ روشنگری در کنار آن قرار می‌گیرد، سرانجام در پایان قرن است که نقد دقیقی عاری از هیجانات عاطفی، از آن آغاز می‌شود و رومانتیسم آلمان به عنوان پدیده‌ای از پدیده‌های اساسی فرهنگ اروپائی تلقی می‌شود.

در روسیه

در روسیه نخستین بار شاعری بنام **ژوکووسکی Joukovski** (۱۷۸۶ ــ ۱۸۵۲) به تقلید از «گری» و «اوسیان» آثاری بوجود آورد. اما اولین شاعر معروف رومانتیک روسی **الکساندرپوشکین A. Pouchkine** (۱۷۹۹ ــ ۱۸۳۷) بود. پوشکین که دارای استعداد فوق‌العاده و روح پرهیجانی بود در آغاز کار چنان اشعار تهورآمیزی گفت که باعث تبعید او به قفقاز و کریمه گردید. او در سی و هشت سالگی در دوئلی کشته شد. پوشکین نخست مانند ولتر آثاری «حماسی ــ هجائی» نوشت، از قبیل «روسلان و لودمیلا» (۱۸۲۰) سپس با شکسپیر و بایرون آشنا شد و از این دو شاعر انگلیسی الهام گرفت. همچنین سرزمینهای قفقاز و کریمه آثاری از قبیل «زندانی قفقاز» و «فوارهٔ باغچه‌سرای» را باو الهام کردند.

آثار بالا سرشار از زیبائی و لطف شاعرانه است. در شاهکار او «اوژن انیگن Eugene Onégine» (۱۸۳۰) که شعر جدیدی در هفت هزار بیت است و پوشکین ده سال برای آن کار کرده و همهٔ تجربیات و هنر خود را در آن بکار برده است، تأثیر «دون‌ژوان» بایرون کاملاً آشکار است.

بطور کلی پوشکین را که بانی شعر جدید روسیه است باید یکی از بزرگترین شاعران رومانتیک جهان شمرد. مخصوصاً قدرت تخیل، زیبائی مناظر و آهنگ شعر در آثار او بی نظیر است.

دومین شاعر رومانتیک روسی که باید در اینجا ازاونام برد **لرمانتف Lermontov** (۱۸۱۴ ــ ۱۸۴۱) است. این شاعر چون در بیست و هفت سالگی در دوئل کشته شد دورهٔ زندگی او کوتاهتر از آن بود که بتواند آثارش سبک معین

و مشخصی پیدا کند. اما اشعار و نوشته هائی که از او مانده است نشان میدهد که این شاعر روسی نیز تحت تأثیر بایرون و آلفره دو وینیی بوده است، مخصوصاً در «شیطان» (۱۸۳۸) تأثیر «الوا» Aloa اثـر وینیی کاملاً آشکـار است. همچنین در اثر منثور او «قهرمان عصر ما» سودای عمیقی دیده می‌شود.

میتسکیویچ و رومانتیسم لهستان

در آغـاز قرن نوزدهم، در زیر نفـوذ رومانتیسم غرب قابلیت ذوق لهستانی برای پذیرفتـن شعر حماسی، میهنی و هیجان آلود آشکار گردید و آثاری به تقلید از آثار گوته و شیلر و بایرون در ادبیات لهستان بوجود آمد.

اما شعر واقعی رومانـتیک لهستان شعـر دورهٔ مهاجرت است. درد و اندوه حـاصل از تقسیم میـهـن و قرار گرفتن آن زیر فـرمـان سه کشور خارجی و از طرف دیگر ظهور افکار آزادی‌خـواهانه و آرزوی شورش و عصیان به شعر این دوره روح و ارزش فوق العاده‌ای بخشید. شـعر درپـرورش روح ملی تأثیـر مهمی کرد، برای ملت ستـمـدیده بصورت وجدان بـیـداری درآمد و لحن آسمانی و الهام بخشی بـخود گرفت و بیان کنندهٔ آرزو و عشق و ایمان و امید ملت گردید.

در ایـن دوره سـتـوان آدام مـیـتـسـکـیـویـچ Adam Mickiewicz (۱۷۹۷ــ ۱۸۵۵) که بمناسـب داشتن افکار ملی گرفتار و به سیبری تبعید شد، و بعدها در آلمـان و ایتالیا و فرانسه اقامت گزید، از سال ۱۸۲۲ تا ۱۸۳٤ قویترین و مؤثرترین اشـعار رومانتیـک لهستان را بوجـود آورد و مورد احترام و پرسـتش جوانان قرار گرفت. اثر بزرگ او که «نـیاکان» نام دارد و نیمی به سبک «ورتر» گوته است و نیمی جنبـهٔ فانتزی دارد ازافسانه های قـدیم لهستان الهام گرفته است و در ردیف آثار مهم رومـانتیک اروپا شـمرده می‌شود. وی اشعـار دیگری نیز به سبک پوشکین و بایرون دارد. اما آثار میتسکیو یچ را بهیچوجه نمی‌توان تقلیدی از دیگران شمرد و در تمام این آثار تازگی و ابتکار بخصوص بچشم می‌خورد.

«میتسکیو یچ یکی از ستایندگان غم و اندوه در قرن نوزدهم است. وی از شمار این سرایندگـان تنها کسی بود که هرگز در مفهوم عمیق زندگی و عمل تردید

نکرد. اندوهبارترین اثرش از جوشش و کوشش و کشش زندگی سخن می‌راند.
میتسکیویچ وصاف آرزوها و حرمانها و امیدها و ناکامیهای زمان خود و ملت خود بود. هنرمندی بود که هماهنگ قرن خود نشیب و فراز بسیار دید و همواره تلاش خود را از سرگرفت و هیچگاه از پای ننشست. پوشکین دربارهٔ او می‌گفت: از زمانهای آینده سخن می‌راند، زمانی که ملت‌ها کین و پرخاش را فراموش کنند و یکدل و یک جان بصورت خانواده‌ای بزرگ در آیند.
میتسکیویچ مبشر انسانیت و عدالت و حقیقت و نوید آینده بود. »

رومانتیسم اسپانیائی

به عقیدهٔ **آلیسن پیرس** Allison Peers اسپانیا سرزمین برگزیدهٔ نوعی رومانتیسم پنهانی است که از مشخصات آن، جوشش احساسات، آمیختگی انواع ادبی و بی‌نظمی در سبک نگارش است. این نوع رومانتیسم در طول قرون، از قرون وسطی تا روزگار ما ادامه داشته است. اما توجه به این جنبهٔ مطلقاً صوری و بیرونی آثار سبب می‌شود که از شرائط اقتصادی، اجتماعی و تاریخی غافل بمانیم و فقط شباهت های ظاهری را در نظر بگیریم. رومانتیسم اسپانیائی در واقع مرحلهٔ خاصی از یک حرکت اندیشه‌هاست که تمایلات آنها در نیمهٔ اول قرن نوزدهم، افکار نویسندگان و هنرمندان را تحت تأثیر قرارداده و رهبری‌شان کرده است که اخلاقیات تازه‌ای را (که در آن انقلاب فرانسه و پی‌آمدهای آن نقش تعیین کننده دارد) با وسائل تازه دنبال کند. در اسپانیا، جنگ استقلال برای نجات از یوغ فرانسه (۱۸۰۸ ــ ۱۸۳۴) که با یک فاصلهٔ کوتاه دموکراتیک قطع شده است (۱۸۲۰ ــ ۱۸۲۳)، آکنده از عواملی است که تحول اندیشه ها را در اسپانیا عقب انداخته است. گذشته از آن، بار سنگین سنت ملی در قرن هجدهم از انتشار دائرةالمعارف و افکار عصر روشنگری جلوگیری کرده است. با اینهمه در حوالی سال ۱۷۹۰ آثاری از **کینتانا** Quintana، **خوولانوس** Jovellanos و **کادالسو** Cadalso منتشر می‌شود که آکنده از شور میهن‌پرستی، هیجان‌های دل و ابراز احساسات نسبت به طبیعت است و نیز دعوت به مبارزه برای حقوق بشر و

خودآگاهی نسبت به آزادی در همهٔ زمینه‌ها.

در غیاب روشنفکران دیگری که یا تبعید شده و یا مجبور به اقامت دور از مادرید بودند، استاد اندیشهٔ «فرزندان قرن» از ۱۸۲۱ تا ۱۸۲۷، **آلبرتولیستا** Alberto Lista بود که ضمن تدریس در کالج «سان‌ماتئو» و آکادمیا دل میرتو Academia del Mirto افکاری را به شاگردان و مریدانش تلقین می‌کرد که زائیدهٔ ستایش او نسبت به بوالو، هوراس و نویسندگان اسپانیائی قرن شانزدهم و **ملندس والدس** Melendez Valdes بود. «منطق شعر» او که می‌بایستی بر طبق آن «حقیقت آرمانی» را با هدف اخلاقی پیدا کرد و از نو یک جهان مصنوعی از «اشیاء زیبا و باشکوه» ساخت، این هنرمندان جوان را وادار می‌کند که برتری هنر را بر خودجوشی تأئید کنند. بدینسان نویسندگانی که بین سال‌های ۱۸۲۵ و ۱۸۳٤ شهرت پیدا می‌کنند (اسپرونسدا Espronceda، **و. دلاوگا** V. de La Vega، **اِ. دِ اوچوآ** E. de Ochoa، **خ. ب. آلونسو** J. B. Alonso، **رومرو لارونیاگا** Romero Larroñaga، **پ. دِ لا اسکوسورا** P. de la Escosura) نوعی از زبان شعری را به‌کار می‌برند که در آن فن بلاغت و شکل درغزل‌ها و رومانس‌ها، و اشعار یا مقالات حماسی و نوعی نئوکلاسیسیسم دیررس بر ابراز احساسات غلبه داشت.

پراکندگی مراکز روشنفکری (مادرید، بارسلونا، سالامانکا، سویلیا، کادیز) باعث شده بود که مشاجرهٔ قلمی معروف به «نبرد کالدرونی» در سال‌های ۱۹ــ۱۸۱۸ (که در آن **بول فن فابر** Bohl von Faber سفیر آلمان پیشنهاد می‌کرد که ادبیات اسپانیا به کالدرون بازگردد و **خ. خ. مورا** J. J. Mora در مخالفت با او مقاله می‌نوشت) چندان طنین مملکتی نداشت و بیشتر جنبهٔ محلی پیدا می‌کرد. در سال ۱۸۲۸ **لیستا** Lista در خطابهٔ ورود به آکادمی (که تا سال ۱۹۵۱ چاپ نشده باقی مانده بود) دربارهٔ انحطاط ادبیات در قرون هفدهم و هجدهم اصرار ورزید و وحشیگری قرون وسطی را افشاء کرد، در مورد تئاتر عصر طلائی و دوران الیزابت اظهار عقیده‌ای نکرد، فقط پذیرفت که وحدت سود می‌توانست جایگزین «سه وحدت» شود و از بازگشت به سنت ملی دفاع کرد. با گرفتن اصطلاح «اسپانیای رومانتیک» از **برادران شلگل** کراهت خود را از

لیبرالیسم دموکراتیک و انقلابی در همهٔ قلمروها ابراز داشت. ملایمتر از آن گفتار نوشتهٔ اوگوستین دوران A. Duran بود که همان سال منتشر شد و بنابر محتوای آن، قرن شانزدهم، عصر طلائی اسپانیا باقی ماند: اصحاب دائرةالمعارف و انقلاب فرانسه یک سنت فرهنگی ملی را ویران کردند که بهتر است بازسازی شود. خلاصه، فردای انتشار مقدمهٔ کرامول (۱۸۲۷) و همان شب نمایش ارنانی هوگو مردم اسپانیا هنوز طرفدار رومانتیسم محافظه کار بوده اند که در سال های ۱۸۲۱ و ۱۸۲۲ جامعهٔ ادبی پاریس مدافع آن بود، یعنی خدا، میهن و بانوان. در سال ۱۸۳۰ تا ۱۸۳۵ تحت تأثیر س. لوپس S. Lolpz نوشتن رمان تاریخی به شیوهٔ والتراسکات در اسپانیا رواج یافت. اما نویسندها اغلب آثارشان صورت تکراری به خود می‌گرفت.

به غلط گفته اند که مهاجران و تبعیدیانی که در سال های ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۲ به اسپانیا بازگشتند، رومانتیسم را به اسپانیا آوردند. این اشتباه محض است. از ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۲ اسپرونسدا، هانریاد ولتر و اورشلیم آزاد شده «تاسو» را می‌خواند، پس از آن است که با اوسیان آشنا می‌شود. حماسهٔ خود را که پلایو Pelayo نام دارد ادامه می‌دهد و یک تراژدی نئوکلاسیک می‌نویسد. مارتینس دلا روسا Martinez dela Rosa در سال ۱۸۲۷ در پاریس یک فن شعر با الهام از هوراس و بوالوچاپ می‌کند. سپس در بازگشتش به اسپانیا در آوریل ۱۸۳٤ نمایشنامهٔ توطئه در ونیز را به صحنه می‌آورد که حد فاصلی است بین تراژدی و درام. در واقع اسپانیائی های مهاجر و اسپانیائی هائی که در میهن شان مانده بودند با رد تدریجی و حساب شدهٔ نئوکلاسیسیسم و سکوت بدبینانه در قبال رومانتیسم فرانسوی (که آن را وسیلهٔ فساد در مسیر دفاع از سنت می‌دانستند)، در کار دفاع از این سنت متفق الرأی بودند.

در اواخر سال ۱۸۳٤ درام ماسیاس Macias اثر لارا Larra به صحنه می‌آید که همهٔ همّ خود را صرف جاذبهٔ داستان ــ و نه زیبائی صحنه ــ می‌کند: شور و هیجان قهرمان در اینجا مطلقی است فراتر از قوانین و قراردادها. عصیان ماسیاس برای نخستین بار فرمانروائی والدین، امتیازات اشراف، حقارت زن،

برتری اصیلزادگان را به زیر سؤال می‌برد. در مارس ۱۸۳۶، **ال تروبادور** El Trovador اثر **گارسیا گوتی‌یرس** Garcia Gutierrez به صحنه می‌آید: **مانریک** Manrique قهرمان این نمایش یک قهرمان واقعی رومانتیک است که برضد همهٔ بی‌عدالتی ها عصیان کرده است.

در سال‌های ۱۸۳۵ و ۱۸۳۶ مجلهٔ ال آرتیستا El Artista به تشویق و تقویت رومانتیسم تاریخی و ملی می‌پردازد که کمی کهنه جلوه می‌کند. در این میان اسپرونسدا که با نئوکلاسیسیسم و نوعی شعر تروبادور بریده است در اثر تازه‌اش **ترانه‌ها** Canciones به سوی رومانتیسم اجتماعی برمی‌گردد. خودکشی **لارا** در سال ۱۸۳۷ اسپرونسدا را به‌صورت یگانه نمایندهٔ این شیوهٔ نودرآورد. پس از تعطیل «ال آرتیستا» نیز چند مجلهٔ دیگر به وجود آمدند. **خوسه سوریلیا** نیز از رومانتیسم تاریخی در برابر افراط کاری های رومانتیسم اجتماعی میراث فرانسوی دفاع کرد. **مسونرورومانوس** Mesonero Romanos بطور پراکنده در نشریهٔ Semanario Pintoresco Espanol، هوگو، ژرژ ساند، اوژن سو، بالزاک، سولیه Soulie و بایرون را محکوم کرد و ادبیات را روحانیت اخلاق و فضیلت نامید.

از آن پس رومانتیسم اسپانیا دچار نوعی بی مایگی و لافزنی و سازشکاری می‌شود: سوریلیا به خود عنوان شاعر اسپانیای مسیحی با گذشتهٔ درخشان و فضائل اجدادی را می‌دهد.

مرگ اسپرونسدا در سال ۱۸۴۲ پایان رومانتیسمی است که روبه آینده داشت. همانسان که شعر هوگو در فرانسه بود.

رومانتیسم در امریکای لاتین

این جریان ادبی که در امریکای لاتین از ۱۸۳۰ تا ۱۸۸۰ ادامه یافت، از نظر شکل و محتوا تقریباً معادل همنام اروپائیش است و در اغلب موارد از آن سرمشق گرفته است. با وجود این از روحیه ای که به جمهوری های جوان تازه استقلال یافته جان می‌بخشد جدا نیست و اصالت خود را از ارادهٔ نویسندگانی می‌گیرد که ادبیات واقعاً مستقلی را از قارهٔ خودشان به ارث برده‌اند. به

این ترتیب، این ادبیات نه‌تنها عکس العملی است در برابر نئوکلاسیسیسم، بلکه مقابله با استعمار نیز شمرده می‌شود. این علاقه به قطع رابطه گاهی با چنان شدّتی همراه است که می‌توان آن را در موضوع های انتخاب شده و نوع بهره گیری از سبک و لحن هم دید و بدینسان رومانتیسم امریکای لاتین با نقدهائی روبرو می‌شود که اغلب باب طبع مفسران اسپانیائی خودش است.

موضوع اساسی این رومانتیسم عبارت است از زبان و فرهنگ سرخ پوستی، وصف طبیعت امریکایی در جنبه های مختلفش (پامپا، رودخانه ها، جنگل آمازونی، کوهستان ها) که به احساس تازه‌ای دربارهٔ مدل های اروپائیش منتهی می‌شود، یعنی مطالعهٔ تأثیر آب و خاک در انسان و مطالعهٔ عادات و اخلاق.

ظهور جریان ادبی تازه را با بازگشت **ا. اچوریا** E. Echeverria به بوئنوس آیرس آرژانتین همزمان می‌دانند. او مدّتی در فرانسه اقامت کرده و مرید **شاتوبریان، لامارتین و هوگو** شده بود. او اولین شعرهایش را چاپ کرد. سپس در سال ۱۸۳۷ مجموعهٔ **قوافی** Rimas را. سال بعد در بوئنوس آیرس انجمن مایو Mayo تشکیل شد که روشنفکران مخالف دیکتاتوری **روساس** را دور خود جمع کرد. چیزی نگذشت که اینان مجبور به مهاجرت شدند و این سفرها باعث شد که آنان رومانتیسم را همراه خودشان به کشورهای دیگر امریکای جنوبی مخصوصاً به اوروگوئه، بولیوی و شیلی ببرند. پیشاهنگ آنها همان **اچوریا** بود که آثار شاعر آرژانتینی دیگری بنام **خوسه مارمول** Jose Marmol همچون طنین صدای او شمرده می‌شد. مارمول به‌عنوان شاعر بزرگ در تبعید شناخته شد. در اوروگوئه امید تبعیدیان در اشعار **آدولفو برو** Adolfo Berro (۱۸۱۹ ـ ۱۸٤۱) منعکس می‌شد که مرگ زودرسش امکان نداد همهٔ وعده‌هائی را که در مجموعهٔ Yandabuyu y Liropeya داده بود عملی سازد. شاعر دیگر این گروه **مارگارینوس سروانتس** Margarinos Cervantes است که نفوذ خودش بی تردید بیشتر ازاثرش بود. در شیلی، **ب. لیلیو** B. lillo، **گ. بلست** G. Blest و **گ. ماتا** G. Matta که هم فیلسوف و هم احساساتی بود، نمایندگان اساسی این جریان شمرده می‌شدند.

با «نسل ٤٨» کـه در میـان آنـهـا مـی‌توان از مـانـوئـل ن. کـور پـانـچو Manuel N. Corpancho، کـلـمنته آلتائوس Clemente Althaus، مانوئل آ. گارسیا نـویسـنـدهٔ رمـان مـیس رکـوئـردوس Mis Recuerdos، کـارلـوس آ. سـالاوری Carlos A. Salaverry نام برد، رومانتیسمی که وارد پرو می‌شود بیشتر تحت تأثیر رومـانـتیسـم اسـپـانـیـا است تا رومـانـتیسـم فـرانسوی. ریکـاردو خ. بوستامـنته Ricardo J. Bustamente بـولیـویـائی و خ. سالـومبـیدهٔ J. Zalumbide اکـواتوری، یگانه شـاعرانی از کشـورهای خودشان در ایـن دوره هستـنـد که ارزشی دارند. در ونزوئلا بجز خوسه آ. مائیتین Jose A. Maitin سرایندهٔ سرود عزا (Canto _ Funebre) نام شناختهٔ دیگری نیست. در عوض، کـلمبیا از نظر داشتن شاعران بـا استعداد، بسیار غـنی است. اغـلب ایـن شاعـران برگـرد دو مجلـهٔ ال اوآسیس El Oasis و ال موسائیکو El Mosaico گرد آمـده‌اند (از آن جمله‌اند خ.خ. اورتیس J. J. Ortiz، خولیو آربولدا Julio Arboleda، خ.اِ. کارو J. E. Caro و رافائل پومبو). همان غـنا را در کوبا نیز مـی‌بینیم کـه به‌سرعت از مکـاتب مختلـف اروپائی تأثیر می‌پذیرد. پیشاهنگ جـریان، خ.خ. مـیلانس J. J. Milanes است به اتفاق گ. دِلاکنسپسیون والـدس G. Dela Concepcion Valdes (شـاعـر رنـگـین‌پـوسـت بـا سـرنـوشـت غـم انـگـیــز)، ر. ولس دِ هـررا R. Velez de Herrera، رافـائـل م. دِمـنـدیـوه Rafael de Mendive، خـوآکـیـن ل. لـوآسس Joaqin L. Luaces، خ. س. سـنـئـا J. C. Zenea و لوئیسا پرس دوسامبرانا Luisa Pezez de Zambrana شاعره.

در مکزیک، هرچـند پایبندی زیاد به کلاسیسیسم مانع رشد رومانتیسم بـود، با اینـهـمه چـنـد شاعر و نـویسـندهٔ نـامـدار مایهٔ شـکـفتـگـی آن شدند. از آن جـمله‌انـد: ایگـنـاسیو رودریگس گـالوان Ignacio Rodriguez Galvan شاعـر نومید، مانوئل آکونیا Manuel Acuna کـه در بیست وچهار سالگـی بر اثر ناکامی در عشق خـودکشـی کـرد. و مـانـوئل م. فـلـورس Manuel M. Flores بـا اشـعـار هوس آلود و درخشان.

رمان امـریکـای لاتیـن هـمراه بـا رومانـتیسم بـه رشد واقعی خـود دست می‌یابـد و هماننـد شعر، مـی‌کوشد با طـرح واقعیت های تازه کسب استقلال کند.

چهار جریان مختلف را می‌توان در رمان این دوره مشخّص ساخت: رمان عادات و اخلاق (Costumbrismo)، رمان تاریخی (مهمترین نوع)، رمان احساساتی و رمان سیاسی و اجتماعی. و اغلب رمان هائی از ترکیب این چهار نوع به وجود می‌آید. و نیز باید در ادبیات تخیلی این دوران امریکای لاتین از ظهور دو جریان «سرخ پوستگری» و «بومیگری» نیز غافل نماند.

وجه مشترک رمان نویسان آرژانتین مخالفت آنها با جباریت روساس است. مشهورترین نام در میان آنان آمالیا دِ خ. مارمول Amalia de J. Marmol است که راهگشای رمان تاریخی با موضوع معاصر است. همچنین رمان «گاوباز» اثر اچوریا راه را برای ناتورالیسم پایان قرن گشود. در شیلی، در کنار آلبرتو بست گانا می‌توان از خوسه و. لاستاریا Jose V. Lastarria نام برد. اوروگوئه و بولیوی هیچکدام رمان نویسی که شایستهٔ یادآوری باشند نداشتند، اما در بولیوی چندین نویسندهٔ داستان کوتاه پیدا شده‌اند که برجسته‌ترین آنها خولیوسزار والدس Julio Cesar Valdes و آدلا سامودیو Adela Zamudio هستند. در اکواتور رمان کوماندا Cumanda اسباب شهرت خوان ای. مرا Juan I. Mera را فراهم می‌آورد. در همان حال در پرو ریکاردو پالما Ricardo Palma با نوشتن رمان های سنتی پروئی می‌درخشد. در کلمبیا در میان نویسندگان متعدد رمان های عادات و اخلاق، نام خورخه ایساکس Jorge Isacs نویسندهٔ رمان ماریا شهرت فراوان یافته است زیرا این رمان بی شک بهترین رمان دوران رومانتیک در امریکای لاتین است. در ونزوئلا ادواردو بلانکو Edvardo Blanco رمان پاورقی را رواج می‌دهد و آریستیدس روخاس Aristides Rojas به نوع رمان سنتی روی آورده است.

رمان این دوره در مکزیک رشد قابل ملاحظه‌ای کرده است، بخصوص رمان تاریخی که به تاریخ گذشتهٔ بلافصل پرداخته است و این امتیاز خاص ادبیات ملی است با نویسندگانی نظیر خوان آنتونیو ماتئوس Juan Antonio Mateos و ویسنته ریوا پالاسیو Vicente Riva Palacio . رمان عادات و اخلاق، پس از مانوئل پاینو Manuel Payno نوعی حالت اخلاقی و احساساتی به خود می‌گیرد و نمایندگان آن عبارتند از ف. اوروسکو برا F. Orozco Berra ، ف. دیاس

کوواروبیاس F. Diaz Covarrubias، فلورنسیوم. دل کاستیلیو Florenciom. del Castillo. در این میان باید به نویسندگان پورتوریکوئی مانند تیپیا ای ریورا Tipia y Rivera و اوخنیو م. دِ هوستوس Eugenio m. de Hostos، و نیز از دومینیکن به مانوئل دِ خ. گالوان Manuel de J. Galvan نویسندهٔ اثر معروفی با عنوان انریکیلیو Enriquillo و از کوبا به سوآرس رومرو Suarez Romero و سیریلو ویلاورده Cirilo Vilaverde اشاره کرد.

در کشورهای دیگر

در سال ۱۸۰۲ استفنس Steffens طبیعی دان و فیلسوفی که از آلمان وارد کپنهاک شده بود، برای رواج دادن اصول مکتب رومانتیک آلمان در دانمارک تبلیغ می‌کرد. در آن اثناء اوهلنشلگر Oehlenschlaeger (۱۷۷۹ ــ ۱۸۵۰) شاعر و نویسندهٔ دانمارکی ملاقات معروف شانزده ساعته ای با او کرد که آن ملاقات را باید سرآغازی برای مکتب رومانتیک دانمارک شمرد. در همان سال «اوهلنشلگر» کتابی بنام «شاخهای طلائی» نوشت و در آن مردم دانمارک را از اینکه به افسانه های ملی خویش بی اعتنا هستند سرزنش کرد. بعد به آلمان و سویس رفت ومدتی با مادام دواستال معاشرت کرد و اشعار و نمایشنامه های حماسی و غنائی متعددی با استفاده از ادبیات مسیحی قرون وسطی نوشت که استعداد شاعرانهٔ زیادی در آنها محسوس است.

شاعران دیگر دانمارکی که بعد از اوهلنشلگر آمدند از او پیروی کردند. ادبیات رومانتیک دانمارک بیشتر از اینکه جنبهٔ «شخصی» داشته باشد، افسانه ای و استعاری بود، و پایان این دوره در ادبیات دانمارک درست در نیمهٔ قرن بود.

رومانتیسم سوئد نیز تحت‌تأثیر اوهلنشلگر و رومانتیسم آلمان بطور ناگهانی در سال ۱۸۱۰ آغاز شد. آغاز رومانتیسم سوئد بصورت تشکیل دو دسته در آن کشور بود که رقیب همدیگر بودند. اولی دستهٔ فسفریت‌ها بود که از شلگل ونوالیس تقلید می‌کردند و این اسم به سبب مجلهٔ آنها که Fosforos نام داشت

به آنها داده شده بود. و دومی **گوتیک‌ها** که از اساطیر اسکاندیناو و از شعر قدیم «اسکالدها» الهام می‌گرفتند.

بزرگترین شاعر رومانتیک سوئدی **تگنر** Tegnér (۱۷۸۲ ــ ۱۸٤٦) بود که نخست معلم بود و بعد کشیش شد و زندگی خصوصی بسیار آزاد و عاشقانه ای داشت.

او به «گوتیک» ها تمایل داشت، اما از حدت و هیجان شدید آنها گریزان بود. با «فسفریست» ها مخالفت می‌کرد، زیرا رومانتیسم آشفته و احساساتی آنها را که جنبهٔ مرضی گرفته بود و مخصوصاً تقلیدی را که آنان از ادبیات آلمان می‌کردند نمی‌پسندید «تگنر» بیشتر پیرو گوته و بایرون و اوهلنشلگر است. اشعارش قوی و آهنگدار و دامنهٔ تخیلاتش وسیع است.

در مجارستان، دورهٔ رومانتیک با آثار **کیشفالودی** Kisfaludy (۱۷۷۲ ــ ۱۸٤٤) شروع شد. این شاعر و نویسنده که سابقاً افسر بود و بدست فرانسویان گرفتار و زندانی شده بود، گذشته از اشعار رومانتیک، با نوشتن «قصه‌های قدیم هنگری» مانند والتر اسکات، بعنوان نویسندهٔ ملی کشور خویش معروف شد.

اما بزرگترین شاعر رومانتیک مجار **شاندر پتوفی** Sandor Petofi (۱۸۲۲ ــ ۱۸۹٤) است که نخست هنرپیشه بود و آخر در راه نجات میهنش با روسها و اطریشیها جنگید و پیروزمندانه کشته شد. پتوفی فطرتاً شاعر است و اشعاری گرم و نافذ دارد. موضوع اشعار ملی خود را از ترانه‌های قدیم ملی گرفته و به آنها لحن «شخصی» صمیمانه ای داده است. درعین حال از هاینه و هوگو نیز الهام گرفته است.

در ایتالیا، از سال ۱۸۱٦ تا ۱۸۲۰ دسته ای بنام «دستهٔ رومانتیک میلان» تشکیل یافت، اما هیچ شاعر قوی و ارزشمندی در میان گردانندگان این دسته پیدا نشد. یگانه نویسندهٔ رومانتیک ایتالیا که آثار ارزشداری ازخود باقی گذاشته و در شمار نویسندگان معروف جهان درآمده است **الساندرومانتسونی** Alessandro Manzoni (۱۷۸۵ ــ ۱۸۷۳) است. مانتسونی دارای احساساتی

عالی، رقیق و انسانی است. قصیده‌ای که او به مناسبت مرگ ناپلئون گفت قویترین شعری بود که بمناسبت این حادثه گفته شده بود، در ظرف مدت کمی بیست و هفت‌بار بزبانهای مختلف ترجمه شد و ترجمهٔ آلمانی آن بدست گوته انجام گرفت.

قسمت هائی از چند اثر مهم
که پیشوایان رومانتیسم دربارهٔ مکتب خودشان نوشته اند

۱

Préface de Cromwell مقدمهٔ «کرامول»

Victor Hugo به قلم ویکتور هوگو

ویکتورهوگو مقدمه ای بر درام «کرامول» نوشته است که خود کتاب کوچکی است و اهمیت آن خیلی بیشتر از اصل درام «کرامول» است.

این مقدمه را باید مرامنامهٔ مکتب رومانتیک شمرد و با همین مقدمه است که رومانتیسم به عنوان مکتب مستقلی آغاز می‌شود و همین مقدمه باعث شده است که «هوگو» را پیشوای رومانتیسم بشمارند. اکنون در اینجا قسمتی از این مقدمه را نقل می‌کنیم.

دوران سه گانهٔ تاریخ بشری

در روی زمین، پیوسته یک نوع تمدن و یا ساده‌تر بگوئیم یک جامعه وجود نداشته است. بشریت مانند هریک از ماها، بزرگ شده، ترقی کرده و رشد نموده است. زمانی طفل بود، دوره‌ای به سن و سال مردی رسید و اکنون شاهد پیری پرعظمت او هستیم. پیش از عهدی که جامعهٔ امروزی آنرا «عهد قدیم» می‌نامد، دوره‌ای هم وجود داشته قدیمی ها آنرا «قرن افسانه» نامیده اند و حال آنکه اگر «عصر اولیه» نامیده می‌شد، درست‌تر بود، و این سه دورهٔ متوالی است که تمدن، از آغاز تاکنون بخود دیده است. پس چون شعر پیوسته در اجتماع بوجود می‌آید، ما نیز با توجه به وضع اجتماعی تشخیص می‌دهیم که شعر، در هریک از سه عصر ــ عصر اولیه، قدیم و جدید ــ چه مشخصاتی می‌تواند داشته باشد...

زمان های اولیه

در زمان های اولیه، وقتی‌که انسان در جهانی که تازه ایجاد شده است چشم می‌گشاید، شعر نیز همراه او بیدار می‌شود. در حضور غرائبی که خیره‌اش می‌کنند و سرمستش می‌کنند، نخستین سخنی که بر زبان می‌راند، سرودی است. و نیز چنان به خداوند نزدیک است که همهٔ تأملات او شور و جذبه است و همهٔ رویاهای او کشف و شهود. او راز دل می‌گوید، به سهولت نفس کشیدن آواز می‌خواند. چنگ او فقط سه‌تار دارد: خدا، روح، آفرینش. اما همین راز سه گانه همه‌چیز را در برمی‌گیرد، اما این اندیشهٔ سه گانه همه‌چیز را مفهوم می‌سازد. زمین هنوز تقریباً بایر است. خانواده‌ها هستند نه ملت‌ها، پدران نه شاهان. هر نژادی به راحتی زندگی می‌کنند. نه تملّکی نه قانونی، نه تجاوزی و نه جنگی. همه‌چیز مال هر کسی و مال همه کس است. جامعه نوعی زندگی جمعی است، هیچ چیزی در آن مزاحم انسان نیست، آن زندگی شبانی و بدوی را دارد که همهٔ تمدن‌ها با آن آغاز می‌شوند و سخت مساعد تأملات تنها و خیالبافی های دلبخواه است. خود را آزاد می‌گذارد که هر کاری دلش خواست بکند. اندیشهٔ او نظیر زندگیش شبیه ابری است که بر حسب بادی که تکانش می‌دهد تغییر شکل و تغییر مسیر می‌دهد. چنین است انسان نخستین و چنین است شاعر نخستین. جوان است و شاعرمنش. دعا همهٔ مذهب اوست و ترانه همهٔ شعر او.

این شعر، این ترانهٔ زمان های اولین، سِفر پیدایش است.

زمان های باستان

با این همه به تدریج این بلوغ جهان به پیش می‌رود. همهٔ دوائر بزرگتر می‌شوند. خانواده قبیله می‌شود و قبیله ملت. هر یک از این گروه های بشری بر گرد مرکز مشترکی قرار می‌گیرند و بدینسان قلمروها به وجود می‌آید. غریزهٔ اجتماعی جایگزین غریزهٔ بدوی می‌شود. اردوگاه جای خود را به شهر می‌دهد چادر به قصر و صندوق عهد به معبد. رؤسای این دولت های نوظهور باز هم شبانانند، اما شبانان مردم. چوبدستی شبانی آنها شکل عصای سلطنتی دارد. همه‌چیز متوقف و تثبیت می‌شود، مذهب شکل می‌گیرد، آئین ها دعاهاشان را تنظیم می‌کنند. اصول ادیان آئین ها را رهبری می‌کنند. بدینسان کاهن و پادشاه در پدری مردم شریک می‌شوند و به دنبال

جامعهٔ پدرسالار جامعهٔ با حکومت روحانی برقرار می‌شود.

با اینهمه، ملت‌ها به تدریج بر روی زمین فشرده‌تر می‌شوند. مزاحم هم می‌شوند و به قلمرو هم تجاوز می‌کنند. استیلاها و جنگ‌ها به میان می‌آید. جماعتی بر سر جماعت دیگر می‌ریزد. مهاجرت مردم و سفرها پیش می‌آید. شعر، این حوادث بزرگ را منعکس می‌کند. از عقاید به حقایق می‌پردازد. نغمهٔ دوران‌ها و مِلت‌ها و حکومت‌ها را می‌سراید. حماسی می‌شود و هومر را به دنیا می‌آورد.

هومر در واقع جامعهٔ عهد باستان را در اختیار دارد. در این جامعه همه‌چیز ساده است، همه‌چیز حماسی است. شعر مذهب است و مذهب قانون است. به دنبال بکارت عصر اولیه، عفت عصر دوم آمده است، نوعی حالت جدی رسمی همه‌جا حاکم است، چه در آداب و عادات خانواده و چه در آداب و عادات عامهٔ مردم. ملت‌ها از زندگی سرگردان، تنها احترام به بیگانه و مسافر را حفظ کرده‌اند. خانواده میهنی دارد، همه چیز به آن وابسته است. نوعی کیش کانون خانواده و کیش مقابر وجود دارد.

تکرار کنیم که بیان چنین تمدنی تنها با حماسه امکان دارد. حماسه در این میان اشکال مختلفی پیدا می‌کند، اما هرگز خصیصهٔ اصلی خود را از دست نمی‌دهد. پینداروس Pindaros بیشتر... حماسی است تا غنائی. اگر وقایع‌نگاران، معاصران ضروری این دومین دوران جهان، به گردآوری گزارش‌ها می‌پردازند و حساب سال و ماه را نگاه می‌دارند، اشتباه می‌کنند، وقایع‌نگاری نمی‌تواند شعر را از میدان بیرون کند. تاریخ خود حماسه‌ای است. هرود Herode[1] نوعی هومر است.

اما به ویژه در تراژدی قدیم است که حماسه از هرسو سر برمی‌کشد، بی آنکه چیزی از ابعاد عظیم و خارج از اندازه‌اش را از دست بدهد بر صحنه‌های یونانی ظاهر می‌شود. شخصیت‌های آن هنوز قهرمانان، نیمه‌خدایان و خدایان هستند؛ ابزار کارش رویاها، پیشگوئی‌ها، و تقدیرها، و تابلوهایش، لشکریان، به خاک‌سپاری‌ها و نبردها. آنچه را که شاعران دوره گرد می‌خواندند، بازیگران بر زبان می‌آورند. فقط همین.

بهتر از این هم هست. وقتی که همهٔ حادثه، همه نمایش شعر حماسی روی صحنه می‌گذرد، باقیمانده را گروه هماوازان به عهده می‌گیرد. گروه هماوازان تراژدی را

۱. مسلماً منظور ویکتور هوگو، هرودوت Herodote مورخ نامی یونانی است.

تفسیر می‌کند، قهرمان را تشویق می‌کند، شرح می‌دهد، می‌خواهد که روز بیاید و یا پایان گیرد، شادی می‌کند یا می‌نالد، گاهی منظره را تحلیل می‌کند، و مفهوم اخلاقی موضوع را شرح می‌دهد و به مردمی که به او گوش می‌دهند خوشامد می‌گوید...

... آخرین نکته‌ای که دربارهٔ خصوصیت حماسی این روزگار باید گفت این است که تراژدی با موضوع‌هائی که دارد و نیز با قالب‌هائی که به خود می‌گیرد، در واقع حماسه را تکرار می‌کند. همهٔ تراژدی‌های قدیم قسمت‌هائی از اثر هومر هستند: همان افسانه‌ها، همان فجایع، همان قهرمان‌ها. همه از شط هومر سیراب می‌شوند. همیشه ایلیاد است و اودیسه. همانسان که آشیل جسد هکتور را دور میدان جنگ می‌چرخاند، تراژدی یونانی نیز برگرد «تروا» می‌چرخد.

با اینهمه عصر حماسه به سر آمده است. این شعر، مانند جامعه‌ای که نمایندهٔ آن است، دور خود می‌چرخد و تحلیل می‌رود. رُم از یونان تقلید می‌کند، ویرژیل آثار هومر را رونویسی می‌کند. و شعر حماسی چنانکه گوئی باید شرافتمندانه بمیرد، در آخرین زایمانش، سرزا می‌رود.

وقت آن رسیده بود. دوران تازه‌ای برای جهان و برای شعر آغاز می‌شود.

عصر جدید

دینی روحانی، جای بت‌پرستی مادی و خارجی را می‌گیرد و به قلب جامعهٔ باستان نفوذ می‌کند، آن را می‌کشد و در جسد این تمدن فرتوت، جرثومهٔ تمدن جدید را می‌گذارد. این دین کامل است زیرا که حقیقی است. بین شریعت و آئین خود زمینهٔ اخلاقی محکمی را برقرار کرده است. و نخست، به عنوان اولین حقیقت، به انسان تعلیم می‌دهد که او دو زندگی دارد، یکی زودگذر و دیگری بی‌مرگ. یکی زمینی و دیگری آسمانی.. به او نشان می‌دهد که خود او هم مانند سرنوشتش دوگانه است، که وجود او یک حیوان هست و یک عقل، یک روح و یک جسم. در یک کلمه، او حدفاصل است. حلقهٔ مشترک دو سلسله از موجودات است که با خلقت سر و کار دارند، سلسلهٔ موجودات مادی و سلسلهٔ موجودات فاقد جسم. اولی از سنگ آغاز می‌شود و به انسان می‌رسد، دومی از انسان آغاز می‌شود و به سوی خدا می‌رود...

درام

اکنون، به اوج شاعرانهٔ عصر جدید رسیده‌ایم. شکسپیر یعنی درام. و درام که در یک نفخه، «گروتسک»[1] و والائی را، وحشتناک و خنده‌دار را، تراژدی و کمدی را بنیاد می‌نهد، خاص دوران سوم شعر است، یعنی ادبیات امروز.

باید بگوئیم که شعر نیز سه دوره دارد که هر دورهٔ آن با یکی از عصرهای اجتماع تطبیق می‌کند،اشعار غنائی، حماسه، درام. عصر اولیه تغزلی و غنائی است، عهد قدیم حماسی است و دورهٔ جدید دراماتیک. اشعار غنائی عصر اولیه نغمهٔ ابدیت را ساز میکند؛ حماسه، تاریخ را تجلیل مینماید؛ و درام، زندگی را تصویر میکند. صفت اولی طبیعی بودن، صفت دومی سادگی و صفت سومی حقیقی بودن است. تاریخ‌نویسان در دورهٔ دوم بوجود آمده‌اند و وقایع نگاران و منتقدان در دورهٔ سوم. قهرمانان اشعار غنائی اشخاص بزرگ و عظیم الجثه‌ای هستند، مانند «آدم»، «قابیل» و «نوح». قهرمانان حماسه‌ها پهلوانانی غول صفت‌اند مانند «آشیل» Achille، «آتره» Atreé و «اورست» Oreste. و قهرمانان درام بجز انسانهای معمولی چیز دیگری نیستند. مانند «هاملت» Hamlet، «مکبث» Macbeth و «اوتللو» Othello. شعر غنائی ایده‌آل را درنظر می‌گیرد، حماسه عظمت و بزرگی را و درام واقعیت را. بالاخره باید گفت که این شعر سه گانه، از سه منبع بزرگ سرچشمه میگیرد: «تورات»، «هومر» و «شکسپیر»...

تئوری درام

از وقتی که مسیحیت به انسان گفت: «تو دوگانه‌ای، تو از دو موجود ساخته شده‌ای، یکی فانی و دیگری باقی، یکی جسمانی دیگری اثیری، یکی دربند اشتها و احتیاجات و هوس‌ها و دیگری در پرواز بر روی بال‌های محبت و رویا. و سرانجام، این یکی پیوسته خمیده به سوی زمین، مادرش و آن یکی در شوق رسیدن به آسمان، میهنش.» از همان روز درام آفریده شد. مگر درام چیزی بجز این تناقض همه روزه

۱. Grotesque = غریب و ناماًلوف شبیه نقاشی های غارها (Grottes)ی قدیم. این کلمه از قرن هفدهم به بعد به مفاهیم کمیک عجیب و غریب اطلاق شده است.

است؟ این نبرد همهٔ لحظه ها بین دو اصل متخالف که پیوسته در زندگی حاضرند و هر کدام، انسان را از گهواره تا گور به سوی خود می‌کشند؟

پس شعر زائیدهٔ از مسیحیت، شعر دوران ما درام است. خصیصهٔ درام واقعیت است: واقعیت از تلفیق طبیعی دو تیپ به وجود می‌آید: والا و گروتسک، که در درام هم، همانطور که در زندگی و در آفرینش، با هم درمی‌آمیزند. زیرا شعر حقیقی، شعر کامل، در هماهنگی تضادهاست. و اکنون وقت آن رسیده است که به صدای بلند بگوئیم، به ویژه اینجاست که استثناء قاعده را تائید می‌کند: هرآنچه در طبیعت هست در هنر نیز وجود دارد...

نقد قوانین

می‌بینیم که تفکیک تحکمی انواع (ژانرها) چه راحت در برابر عقل و ذوق درهم می‌ریزد. قانون فرضی «دو وحدت» را هم به همین سادگی می‌توان درهم ریخت. می‌گوئیم دو و نمی‌گوئیم سه وحدت. زیرا «وحدت موضوع» که یگانه وحدت درست و لازم بوده مدتهاست که کنار گذاشته شده است.

این معاصران محترم، چه خارجی و چه ملی، چه با عمل و چه با تئوری به این قاعدهٔ اساسی قانون به اصطلاح ارسطوئی حمله کردند. نبرد هم زیاد طول نکشید، تیرهای کرم خوردهٔ این بنای کهنه چنان فرسوده بود که با یک تکان فرو ریخت.

نکتهٔ عجیب در اینجاست که عادت گرایان ادعا می‌کنند که قانون دو وحدت شان بر حقیقت نمائی استوار است و حال آنکه دقیقاً خود حقیقت است که این حقیقت نمائی را می‌کشد. آخر چه چیزی غیرعادی‌تر و بیهوده‌تر از آن دالان، ایوان یا سرسرا، از آن «مکان» مبتذلی که تراژدی های ما حتماً باید در آن جریان پیدا کند. و معلوم نیست که چرا توطئه گران برای سخنرانی بر ضد جبار و جبار برای سخنرانی بر ضد توطئه گران، هرکدام به نوبهٔ خود به همان مکان می‌آیند. چنان که آن ترانهٔ چوپانی می‌گوید:

Alternis cantemus, amant alterna Camenae[1]

۱. «به نوبت بخوانیم، الهه های هنر، خواندن به نوبت را دوست دارند.»

چنین دالان یا ایوانی در کجا دیده شده است؟ نمی‌گوئیم حقیقت که آقایان مکتبی ها قدر و قیمت آن را شکسته اند، می‌گوئیم چه چیزی بیشتر از این مخالف حقیقت‌نمائی است؟ در نتیجه، آنچه شاخص‌تر است، صمیمانه‌تر است و مال آن محل است، یعنی باید در سرسرا یا سر چهارراه اتفاق بیفتد، یعنی در واقع همهٔ ماجرا، در پشت صحنه انجام می‌شود. ما روی صحنهٔ تئاتر فقط اشاره به حادثه را می‌بینیم، خود حادثه جای دیگر اتفاق افتاده است. ما بجای صحنه حکایت داریم و بجای تابلو شرح تابلو. شخصیت های جدی نمایش، مثل همسرایان قدیم، بین درام و ما قرار گرفته اند، می‌آیند و برای ما تعریف می‌کنند که در معبد، در قصر یا در میدان شهر چه حادثه‌ای اتفاق افتاده است. به طوری که اغلب دلمان می‌خواهد فریاد بزنیم: «راستی؟ پس لطفاً ما را به آنجا ببرید. آنجا بهتر سرگرم می‌شویم. باید خیلی دیدنی باشد!»[1] و طبعاً جواب خواهند شنید: «بلی، ممکن است که دیدن آن حوادث برای شما مایهٔ سرگرمی و یا جالب باشد. اما مسئله این نیست. ما نگهبانان الههٔ تراژدی فرانسوی هستیم.» همین!

خواهند گفت: «این قانونی که شما رد می‌کنید از تئاتر یونان گرفته شده است.» ولی تئاتر و درام یونانی چه شباهتی به تئاتر ما دارد؟ گذشته از آن قبلاً این نکته را روشن کرده‌ایم که وسعت حیرت‌آور صحنه در یونان باستان به آن امکان می‌داد که یک محل کامل را دربر بگیرد، به طوری که شاعر می‌توانست برحسب ضرورت موضوع، هر حادثه‌ای را از یک گوشهٔ صحنه به گوشهٔ دیگر منتقل کند، و این کار معادل بود با تغییر دکور، چه تضاد غریبی! تئاتر یونانی هرقدر هم که در خدمت اهداف ملی و مذهبی بود، خیلی آزادتر از تئاتر ماست که یگانه هدفش لذت بردن، و حداکثر افزودن اطلاعات تماشاگر است. سبب این است که اولی از قوانینی که خاص خود اوست اطاعت می‌کند و حال آنکه دومی خود را با شرایطی که کاملاً با ذات او بیگانه است تطبیق می‌دهد. اولی هنرمند است و دومی متصنع...

وحدت زمان هم محکمتر از وحدت مکان نیست. محدود کردن ماجرا در

۱. به ظن قوی در اینجا هوگو از «شلگل» متأثر است که در درس‌های ادبیات نمایشی چنین می‌گوید: «اغلب تراژدی های فرانسوی در تماشاگر این فکر را تولید می‌کنند که حوادث بزرگ در جای دیگر اتفاق می‌افتند و آنها برای دیدن این حوادث در جای خوبی قرار نگرفته اند.»

مدت بیست و چهار ساعت، درست مانند این است که آن را به سرسرا محدود کنیم. هر حادثه‌ای مدت خاص خود را دارد همانطور که مکان خاص خود را. ریختن مقدار معینی از زمان در جام انواع مختلف حوادث! دوختن یک اندازه لباس بر تن آدم‌هائی با هیکل‌های گوناگون. مردم به کفاشی که بخواهد برای همهٔ پاها یک اندازه کفش بدوزد می‌خندند! قفسی ساختن از میله‌های وحدت، وحدت مکان و وحدت زمان، و فضل فروشانه، به نمایندگی ارسطو، همهٔ این ماجراها، همهٔ این مردم، همهٔ این چهره‌هائی را که مشیت الهی، در عالم واقع به صورت چنین توده‌های گسترده‌ای بسط داده است وارد آن کردن! این کار، معلول کردن آدم‌ها و حوادث است، درهم ریختن چهرهٔ تاریخ است. بهتر بگوئیم: همهٔ اینها ضمن اجرا خواهند مرد، و بدینسان است که ویرانگرهای متعصب به نتیجهٔ معمول شان می‌رسند: آنچه در تاریخ زنده بود در تراژدی مرده است. و به این سبب است که درون قفس وحدت‌ها اسکلتی بیشتر وجود ندارد.

۲

تاریخ رومانتیسم Histoire du Romantisme (1897)

اثر تئوفیل گوتیه Théophile Gautier

بیست و پنجم فوریه ۱۸۳۰؛ این تاریخ در مغزهای ما با حروف آتشینی نقش شده است: تاریخ اولین شب نمایش «ارنانی»...

شاعر جوان با جرأت غرورآمیز و با نبوغ بزرگ خویش، شرف و افتخار را از جلب توجه و موفقیت بالا تر می‌شمرد. او کمک دسته‌های اجیری را که مایهٔ موفقیت نمایشنامه‌ها می‌شدند، با عناد و لجاجت رد کرده بود. کف زنان مزدور نیز بسهم خودشان ذوقی نظیر ذوق اعضاء آکادمی داشتند؛ آنها بطور کلی کلاسیک بودند.

اما ما نمی‌توانستیم راضی شویم که «ارنانی» تک و تنها بدون کمک، با مردم هوچی و کج فکری، که در سالون جمع شده بودند و لژنشین های آرام و مسنی که در زیر پردهٔ نزاکت، دشمنی و کینهٔ خود را پنهان کرده بودند و خطرشان کمتر از دستهٔ اول نبود، به مبارزه پردازد. جوانان پر حرارت رومانتیک که «مقدمهٔ کرامول» را با ایمان تعصب آلودی خوانده بودند به «هوگو» پیشنهاد کردند که اجازه دهد خدمتی باو کنند. استاد جوان نیز در قبول این پیشنهاد مانعی ندید.

جوانان به دسته‌های کوچک تقسیم شدند. در دست هریک از آنها، علامتی از کاغذ چهارگوش وجود داشت که بر روی آن کلمهٔ Hierro نوشته شده بود (هیرو امضای رومانتیک «ویکتورهوگو» بود.)

این جوانان روشنفکر و فهمیده که از خانواده‌های تمیزی بودند و علاقهٔ دیوانه‌واری به هنر و شعر داشتند، عده‌ای نویسنده، دسته‌ای نقاش و عده‌ای

موسیقی دان، مجسمه ساز و معمار بودند. همهٔ آنها دربارهٔ مسائل ادبی صاحب‌نظر بودند. اما متأسفانه در بعضی از روزنامه‌های کوچک و بی ارزش عصر و مقاله‌های هجوآمیز وانمود شده بود که این جوانان دسته ای ولگردند و از گوشه و کنار جمع آوری شده اند. اینها وحشیانِ کثیف و بی فکر و دیوانهٔ «هون» نبودند که در برابر «تئاتر فرانسه» چادر زده باشند بلکه شوالیه های آینده، قهرمانان فکر و مدافعان عصر آزادی بودند. و همه زیبا، آزاد و جوان بودند. آری آنها زلف داشتند. (انسان که از مادر با گیس مصنوعی بدنیا نمی‌آید.) زلف های بعضی از آنان با چین و شکنهای ملایم و درخشان بر روی شانه هایشان ریخته بود، زیرا این زلفها بسیار خوب شانه شده بود. ذوق شخصی در وضع لباس آنها دخالت داشت. رنگهائی هم که انتخاب کرده بودند بسیار عاقلانه بود.

با سوءنیت و به امید اینکه سر و صدائی تولید شود و بهانه ای برای دخالت پلیس بدست آید، درهای تئاتررا از ساعت دو بعد از نصف شب باز کرده بودند. در میان تاریکی و یا حداقل نیمه تاریکی سالنی که چراغهای آن روشن نشده بود، شش یا هفت ساعت انتظار واقعاً کار مشکل و طاقت فرسائی بود. حتی بفرض آنکه در آن ساعت آخر شب، ارنانی مانند آفتاب درخشانی طلوع می‌کرد!

گرسنگی رفته‌رفته خودنمائی می‌کرد. آنها که محتاط تر بودند، شکلات و حتی بعضی ها بقول کلاسیک های بدبخت، کالباسهای مغز سیردار آورده بودند.

بالاخره چهل‌چراغ بزرگ، با سه طبقه چراغ و درخشندگی مخصوص منشوری خود، به آرامی از سقف پائین آمد. و چراغهای جلو صحنه، دیواری از نور بین عالم خیال و دنیای حقیقت کشید.

در جلو صحنه، شمعدانهای متعدد روشن بود و سالون آهسته آهسته پرمیشد. نزدیک جایگاه ارکستر و بالکون تئاتر از ادبا و اعضاء آکادمی پر شده بود. گوئی سر و صدای طوفان سنگینی در سالون شروع میشد. لحظهٔ باز شدن پرده فرارسیده بود: هردو طرف چنان از کینه سرشار بودند که خطر شروع زد و خوردی پیش از آغاز نمایش میرفت. بالاخره صدای سه ضربت چوب شنیده شد. تنها یک نگاه به قیافهٔ تماشاگران کافی بود نشان دهد که نمایش امشب نمایشی عادیٔ نیست. دو سیستم، دونیت، دو نیرو باهم رو برو شده بودند. (حتی اگر بگوئیم «دو تمدن» مبالغه نکرده ایم) این دو

دسته همانطور که اغلب در اختلافات ادبی دیده میشد، از ته دل نسبت به همدیگر احساس دشمنی می‌کردند. آماده بودند که باهم بجنگند و گریبان همدیگر را بگیرند.

هرکس نسبت بدیگری حالت خصمانه ای داشت. ببازوها فشار می‌آمد و یک تماس کوچک کافی بود که نزاع شدیدی آغاز گردد...

۳
صفحاتی از:
درس های ادبیات نمایشی
اثر آوگوست ویلهلم شلگل
August - Wilhelm Schlgel
(۱۸٤۵ ــ ۱۷۶۳)

۱ ــ تعریف تئاتر

پیش از ورود به موضوعی که می‌خواهیم تعریف کنیم، لازم است تحلیل دقیقی از مفاهیمی که به کلمات نمایشی، تئاتری، تراژیک و کمیک می‌دهیم، به عمل آوریم. آیا نوع دراماتیک چیست؟ جواب بسیار ساده به‌نظر می‌رسد: نوعی است که در آن شخصیت های مختلفی را وارد صحنه می‌کنند که باهم حرف می‌زنند و نویسنده به نام خودش هیچ حرفی نمی‌زند. با اینهمه، این فقط شکل بیرونی درام است که طبعاً باید صورت دیالوگ داشته باشد، اما اگر شخصیت ها بی آنکه بخواهند در همدیگر تأثیر بگذارند، فقط احساسات و افکارشان را بیان کنند، و اگر در پایان نمایش در همان حالت روحی باشند که در آغاز بودند، گفتگوی آنها که در عین حال می‌تواند بسیار برجسته باشد، مسلماً هیچگونه تأثیر نمایشی تولید نمی‌کند....

فعالیت لذت حقیقی زندگی است یا بهتر بگویم، خود زندگی است. لذاتِ مطلقاً غیرفعال، در حالی که گهوارهٔ ما را به آرامی تکان می‌دهند، ما را در نوعی خواب روحی فرومی‌برند که طبعاً لطافتی هم دارد؛ اما وقتی که انسان هیچگونه هیجان درونی احساس نکند، ملال از او دور نمی‌شود. بیشتر مردم به سبب موقعیتی که دارند یا به این سبب که استعداد تلاش های بزرگ را ندارند، زندانی دائرهٔ یکنواخت مشغولیات بی معنی هستند. روزشان با دنبال کردن قوانین یکنواخت عادت تکرار

می‌شود؛ چندان احساسی از هستی ندارند؛ شور و هیجان دوران جوانی‌شان که زندگی آنان را مانند سیلاب تندی روانی می‌ساخت، پس از مدّتی سست می‌شود و از حرکت می‌ماند؛ آزرده از نوعی نارضائی درونی، با دست زدن به وسائل مختلف سرگرمی، می‌کوشند که از آن فرار کنند، اما نتیجهٔ همهٔ این تلاش‌ها فعال کردن نیروهای بیهوده‌ای است و درگیر کردن آنها با مشکلات کوچک. هیچیک از این سرگرمی‌ها قابل مقایسه با نمایش نیست. ما که از لذت اعمال نفوذ به کمک اعمال خودمان محرومیم، دستکم اعمال دیگران را با لذت تماشا می‌کنیم: مهمترین موضوع فعالیت انسان، خود انسان است. ما در روی صحنه شخصیت‌های دوست یا دشمن را می‌بینیم، نیروهای متقابل آنها را اندازه می‌گیریم، در آنجا موجودات باهوش و حساسی را می‌بینیم که هرکدام با عقاید خویش، روحیات و مشخصات خویش و علائق خویش با هم مقابله می‌کنند و در برابر چشم ما، دربارهٔ روابط آینده‌شان تصمیم می‌گیرند. هنر شاعر دراماتیک عبارت است از جدا کردن و کنار گذاشتن اضافاتی که با جریان عمل بیگانه‌اند، آن جزئیات بیهوده و آن حوادث مزاحم که در واقعیت، جریان وقایع مهم را به تأخیر می‌اندازند، و گردآوری هرآنچه توجه و کنجکاوی را جلب می‌کند به‌صورت نوعی بسته‌بندی. بدینسان نمایش، تابلوزیباتر شده‌ای از زندگی را به ما عرضه می‌کند. برگزیدهٔ جذاب‌ترین و قاطع‌ترین لحظه‌های سرنوشت بشری.

تنها این نیست. در یک سرگذشت ساده، برای اینکه کمی شور و هیجان به داستان داده شود، اغلب شخص راوی را می‌بینیم که شخصیت‌هایش را به صحنه می‌آورد و وادارشان می‌کند که حرف بزنند و برای این کار لحن صدا و حالات قیافه‌اش را عوض می‌کند و گاهی هم برای پرکردن خلأهائی که این گفتگوها در داستان باقی می‌گذارند، راوی به نام خودش، رشتهٔ سخن را به‌دست می‌گیرد و همهٔ اوضاع و احوالی را که می‌بایستی شناخته شود تشریح می‌کند.

شاعر دراماتیک مجبور است که از این وسیله صرفنظر کند، اما از امتیاز بسیار مهمتری استفاده می‌کند. به‌جای هریک از شخصیت‌های فرضی، یک شخص واقعی را به صحنه می‌آورد و می‌خواهد که این شخص از نظر هرگونه رابطهٔ سن و سال، جنس و چهره تا حد امکان پاسخگوی تمام مشخصاتی باشد که او به‌وجود آفریدهٔ خود داده است. این شخص باید مجموعهٔ شرائط شخصیت فرضی را از آن خود کند. و نیز

نویسنده از او می‌خواهد که هریک از حرف‌هایش را با حالات صدا و حرکات چهره و همهٔ حرکاتی که می‌تواند به فهم گفته‌های او کمک کند همراه سازد. علاوه بر آن، می‌بایستی که این نمایندگان واقعی موجودات خیالی، با لباسی مناسب شرائط و مناسب دوران و سرزمین که در آن فرض شده‌اند ظاهر شوند؛ چه برای افزودن بر مشخصات شباهت و چه ازینرو که خود لباس جزو مشخصات شمرده می‌شود. و بالاخره برای گردآوردن همهٔ روابط ممکن، او می‌خواهد که شخصیت‌هایش را در مکانی قرار دهد که نوعی شباهت به جائی داشته باشد که فرض کرده‌ایم ساکنند: خلاصه اینکه آنها را وارد صحنه می‌کند. این مسئله ما را به مفهوم تئاتر رهبری می‌کند. زیرا روشن است که هریک از ابزار صحنه، مکمل لازم فرم نمایشی است. یعنی نمایش یک حادثه به وسیلهٔ گفتگو و بدون یاری گرفتن از قصه گوئی. تصدیق می‌کنم که بعضی از آثار نمایشی وجود دارد که نویسنده‌شان آنها را برای تئاتر ننوشته است و هرچند هم که انسان به هنگام خواندن آنها تحسین‌شان کند، در صحنه چندان اثرگذار نخواهند بود. اما من شک دارم در اینکه شخصی که هرگز تئاتر ندیده و یا دربارهٔ آن چیزی نشنیده است بتواند آن تأثیر قوی را که این آثار در ما می‌گذارند، دریافت کند. مخیّله ما از مدّت‌ها به این طرف عادت کرده است که وقتی اثر نمایشی را می‌خوانیم، صحنهٔ نمایش را در نظر مجسم کنیم.

۲ ــ یک وحدت هم پیکر (اورگانیک)

اعضاء حواس ما از اشیاء خارجی تأثیرات بی‌شمار متعددی می‌گیرند که قسمت‌های مختلف این اشیاء بطور نامشخصی تولید می‌کند. قضاوتی که به وسیلهٔ آن این تأثیرات را گرد می‌آوریم تا مجموعه‌ای از آنها تشکیل دهیم، سرچشمه‌اش در حوزهٔ اندیشه‌ای فوق حواس پنجگانه قرار دارد. بدینسان که مثلاً وحدت مکانیکی یک ساعت در هدف مشترک قسمت‌های مختلف آن است که همه‌شان در کار اندازه‌گیری زمان شرکت دارند. اما این هدف فقط برای عقل وجود دارد و با حواس ما بیگانه است. وحدت هم‌پیکر یک گیاه یا یک حیوان در مفهوم «زندگی» است. باری، هرچند که زندگی برای نشان دادن خود به ما، صورت‌های مرئی به خود می‌گیرد و ما برای اینکه حالت فرّار آن را درک کنیم، به موجوداتی که زنده هستند نگاه می‌کنیم، خود آن

غیرمادّی است.

قسمت های جداگانهٔ یک اثر هنری، و بخصوص ــ برای اینکه به موضوع خودمان برگردیم ــ یک تراژدی، می‌بایستی به وسیلهٔ ذهن، و نه حواس، گردهم آید. این قسمت ها هدف مشترکی دارند که عبارت است از ایجاد تأثیر عمومی در روح ما. وحدت، در اینجا هم، مانند همان مثال هائی که ذکر کردیم، به حوزهٔ بالا تری برمی‌گردد، یعنی به حوزهٔ احساسات یا اندیشه ها که در این مورد هردو یکی هستند. زیرا احساسات اگر دست کم آن را به حواس نزدیک نکنند و به‌صورتی کاملاً غیرفعال دربارهٔاش قضاوت نکنند، عضو معنوی ماست برای دست یافتن به بی نهایت، که سرانجام در روح ما به جامهٔ اندیشه درمی‌آید.

من هرقدر که قانون وحدت کاملی را در تراژدی زاید بشمارم و دور بیندازم، یک وحدت بسیار ژرفتر و درونی تر را انتظار دارم که بسیار زیادتر از آنچه اغلب منتقدان به آن قانعند، به ذات اشیاء وابسته‌تر است. این وحدت را من اغلب، با چنین کمالی، چه در آثار شکسپیر و کالدرون و چه در آثار اِشیل و سوفوکل می‌بینم، و حال آنکه در تعداد زیادی از تراژدی ها، که معایب آنها از دیدهٔ تیزبین «آریستارخوس» های امروزی دور مانده است، اثری از آن نمی‌یابم.

۳ــ قدما و رومانتیک ها

قریحهٔ پیکرسازی الهام‌بخش شاعران قدیم بود، قریحهٔ منظره‌سازی شاعران رومانتیک را به جنب وجوش می‌آورد. مجسمه، مخصوصاً توجه مردم را به گروهی که نشان می‌دهد جلب می‌کند و آن گروه را تا حدامکان از دور وبرشان جدا می‌کند. و اگر به وسائلی نیاز باشد، با اشارهٔ کوچکی از آنها می‌گذرد. نقاشی، برعکس، در جزئیات تابلوهایش جلب نظر می‌کند، به چهره های اصلی درخشش فوق‌العاده‌ای می‌دهد، اما باز هم رنگ های درخشان و مناسبی را برای پرده ها، مناظر دوردست، برای ابرها و آسمان اختصاص می‌دهد. بخصوص دوست دارد که نگاه تماشاگر در اعماق مناظر دوردست جاذبهٔ تازه‌ای کشف کند. سایه روشن پرده ها و وهم‌آمیزی نماها، ابزارهای جادوی آن هستند. بدینسان هنر نمایشی قدما، به ویژه تراژدی، چنان که گوئی کاملاً تصادفی باشد، اشکال زمان و مکان را نابود می‌ساخت. و حال آنکه شعر رومانتیک، با تغییر

مداوم زمان و مکان، آنها را برای زینت تابلوهای متحرکش به کار می‌گیرد. و اگر بخواهیم بدون به کار بردن تصاویر، همان تضادها را بروز دهیم باید بگوئیم که شعر قدیم آرمانی است و شعر امروز مذهبی. شعر قدیم زمان و مکان را تحت فرمانروائی روح ما قرار می‌دهد و شعر جدید آن مفاهیم اسرارآمیزی را که به متعالی‌ترین جنبهٔ شخص ما وابسته‌اند و شاید الهامی از جانب خداوند است به کار می‌برد.

٤
آتنائوم ۱۱٦

این قطعهٔ ۱۱٦ آتنائوم که نوشتهٔ فردریش شلگل است بطور کلی به منزلهٔ مانیفست مکتب رومانتیک تلقی می‌شود.

۱ ــ شعر رومانتیک شعری جهانی و پیشرو است.

۲ ــ رسالت آن فقط این نیست که همهٔ انواع ادبی جداگانهٔ شعر را از نو متحد کند و شعر را با فلسفه و فن بلاغت مربوط سازد.

۳ ــ شعر رومانتیک می‌خواهد و باید شعر و نثر را، قریحه و نقد را، شعر هنری و شعر طبیعی را گاهی درهم آمیزد و گاهی درهم ادغام کند، شعر را زنده و اجتماعی کند، و زندگی و جامعه را شاعرانه. نکته و لطیفه را شعروار کند و اشکال هنر را با انواع مواد سازندهٔ محکم آکنده و اشباع کند و آنها را با ضربان‌های طنز جان بخشد.

٤ ــ شعر رومانتیک همهٔ آن چیزهائی را که شاعرانه است از وسیعترین سیستم هنر گرفته که شامل هنرهای متعددی است تا آه و بوسه و نفس های یک «کودک ــ شاعر» در ترانه ای فاقد هنر.

۵ ــ شعر رومانتیک می‌تواند در آنچه به نمایش درمی‌آید چنان مخفی شود که انسان تصوّر کند که هدف یگانه و نهائی آن تشخّص دادن به فردیت های شاعرانه از انواع مختلف است. با اینهمه هیچ قالبی وجود ندارد که قادر به بیان کامل روح نویسنده باشد؛ بطوری که فلان هنرمند که یگانه هدفش نوشتن یک رمان بوده ناگهان

خود تصویر شده است.

۶ ــ تنها شعر رومانتیک می‌تواند، مانند حماسه، آئینهٔ دنیائی باشد که همه را احاطه کرده و تابلو دوران باشد.

۷ ــ و با اینهمه، هنوز می‌تواند، در میانه، بین باز نموده و باز نماینده، بر بال‌های اندیشهٔ شاعرانه، آزاد از هر سود واقعی و آرمان موج بزند، و به این اندیشه قدرتی روزافزون بدهد و آن را مانند یک رشتهٔ بی‌پایان از آئینه‌ها تکثیر کند.

۸ ــ توانائی عالی‌ترین و کامل‌ترین ساخت را نه تنها از درون به سوی بیرون، بلکه در عین حال از بیرون به سوی درون دارد. بطوری که همهٔ قسمت‌هائی را که می‌بایستی یک کلّ را در آفرینش بسازد، به یکسان متشکل می‌کند. و از این طریق، دورنمای کلاسیسیسمی با رشد بی‌حد در برابرش گشوده است.

۹ ــ شعر رومانتیک در میان هنرها به منزلهٔ نکته و لطیفه است نسبت به فلسفه و به منزلهٔ اجتماع، روابط، دوستی و عشق در زندگی.

۱۰ ــ اشکال دیگر شعر پایان یافته‌اند و حالا می‌توانند تشریح شوند.

۱۱ ــ شعر رومانتیک هنوز در حال صیرورت (شدن) است و این طبیعت ویژهٔ آن است که جاودانه در حال شدن باشد و هرگز کامل شمرده نشود.

۱۲ ــ هیچ نظریه‌ای نمی‌تواند آن را از پای بیفکند و تنها یک نقد اشراقی می‌تواند جرئت کند که ویژگی آرمان آن را بیان کند.

۱۳ ــ تنها شعر رومانتیک است که بی‌پایان است و تنها شعر رومانتیک است که آزاد است و اولین قانون آن این است که دلخواه شاعر تحت فشار هیچ قانونی نیست.

۱۴ ــ نوع ادبی رومانتیک یگانه نوعی است فراتر از یک «نوع» و می‌توان گفت که نفس شعر است زیرا به یک معنی، هر شعری رومانتیک است و بایدْ باشد.

نمونه‌هائی از آثار دورهٔ رومانتیک

۱
از ادبیات انگلستان

Ossian اوسیان
اثر مک‌فرسن Mac Pherson (۱۷۳۸ ــ ۱۷۹۶)

«اوسیان» شاعر حماسه‌سرای نابینا که تحت حمایت «مالوینا» زن بیوهٔ پسر خود اوسکار زندگی می‌کند، به آهنگ چنگ خویش داستان پیروزیهای پدر خود «فینگال» شاه‌شجاع و سایر جنگجویان را میسراید. اما با این داستانها و احساسات، اندوه خود شاعر نابینا و افکار و تصورات اخلاقی او و شرح مناظر و چیزهای دیگر نیز آمیخته است و این ترانه‌ها را از یکنواختی نجات می‌دهد. «مک‌فرسن» نامها و چهارچوب اثر خود را از افسانه‌های قدیمی اسکاتلندی و ایرلندی به عاریت گرفته اما مناظر و محیط کشور خویش و زمان خود را در آن وارد ساخته است. در اینجا چند قطعه از کتاب «اوسیان» نقل می‌کنیم:

به خورشید

ای که بر بالای سرهای ما روانی و چون سپر پدرانمان مدوری، انوار تو از کجا می‌آید ای خورشید؟ انوار جاودانی تو از کجا می‌آید؟ تو با زیبائی شاهانه‌ات پیش می‌روی. ستارگان در آسمان پنهان می‌شوند. ماه پریده‌رنگ وسرد در میان امواج غرب غوطه می‌خورد. تو تنها روانی ای خورشید! چه کسی می‌تواند رفیق راه تو باشد؟ سلسله جبال ازهم گسسته می‌شود، کوهها نیز در طول سالها از میان می‌روند، دریا بنوبت در جزر و مد است، ماه در آسمان گم می‌شود. تنها توئی که پیوسته یکسانی... تو مدام در محیط نورانی خویش شاد و سرگرمی. هنگامی که زمین بر اثر طوفانها تاریک است، هنگامی که برق می‌جهد و رعد می‌غرد، تو با همه زیبائیت برهنه بیرون می‌آئی و به

طوفان می‌خندی.

افسوس! تو بیهوده برای «اوسیان» نور می‌پاشی. چه گیسوان زرینت بر روی ابرهای خاور موج زند و چه انوارت بر دروازه های باختر بلرزد، او دیگر اشعهٔ تورا نمی بیند، اما شاید تو هم چون من، فصلی بیش درپیش نداری و سالهای عمرتو پایانی خواهد داشت. چه بسا که روزی در سینهٔ ابرهـا خواهی خوابید و صدای صبح رانخواهی شنید.

به ماه

دختر آسمان، ای ماه، تو چه زیبائی! آرامش و صفای چهره ات چقدر برای من مطبوع است! تو آکنده از لطف پیش می‌روی ستارگان قدم برجا پای زنگاری تو می‌نهند و بسوی شرق می‌روند. در حضور تو ابرها شاد و خندان می‌شوند و اشعهٔ تو گوشه های تاریک آنها را سیمین می‌سازد. چه کسی می‌تواند چون تو در آسمانها راه رود، ای دختر آسمان؟ به دیدار تو ستارگان شرم‌زده دیدگان درخشانشان را برمی‌گردانند: در پایان این راه هنگامیکه ظلمت عمیق تر می‌شود و قرص تو را می‌پوشاند، بکجا میروی؟ آیا تو هم چون «اوسیان» منزلی داری؟ خواهرانت از آسمان بزیر افتاده اند؟ آنها که در دل شب همراه تو شادی می‌کردند، دیگر وجود ندارند؟ آه! بیشک آنها پائین افتاده اند، ای چراغ زیبا، و تو گاه گاه به گوشهٔ خلوتی می‌روی تا برآنها گریه کنی. اما شبی خواهد آمد که تو نیز خواهی افتاد و جاده های زنگاری آسمان رهایت خواهند کرد. آنگاه ستارگان، که حضور تو مایهٔ تحقیرشان بود، سرهای درخشان خود را خواهند افراشت و بر سقوط تو شادی خواهند کرد.

اکنون تو به همهٔ نور خویش آراسته ای؛ از کاخ خویش بدر آی و در آسمانها جلوه کن. ای باد، از هم بشکاف ابرهائی را که دختر آسمان‌را از چشم ما پنهان می‌دارند! او می‌آید تا قلل سرسبز کوهها را روشن سازد و اقیانوس امواج نیلگون خود را زیر انوار آن رویهم می‌غلطاند.

به ستارهٔ شامگاهی

ستاره، ای همراه شب، که سر تابناکت از میان ابرهای شامگاهی جلوه می‌کند

و شاهانه بر فلک لاجوردی قدم می‌نهی، در دشت و هامون به چه می‌نگری؟ بادهای طوفانی روز خاموش شده‌اند، صدای سیل گوئی دورتر شده است. امواج فرونشسته بر دامن صخره می‌خزند، مگسهای آغاز شب که با بالهای سبکشان به سرعت درپروازند سکوت فضا را از صدای بالهای خود آکنده‌اند. ای ستارهٔ درخشان، در دل شب به چه می‌نگری؟ تورامی‌بینم که لبخندزنان به سوی افق پائین می‌روی. امواج شادی کنان دور تو را می‌گیرندو گیسوان تابناکت را شستشو می‌دهند، بدرود ای ستارهٔ خاموش، تا پرتو نبوغ من بجای تو بدرخشد...

دو شاعر کور درمرگ فرزندانشان می‌گریند

آلپن ــ آه «مورار» ! توچون غزال کوهی سبکبال و چون شهاب سوزان سهمگین بودی... اما اکنون منزلگاه توچقدر تنگ و تاریک است! تورا که آنهمه بزرگ بودی، فضائی درمیان گرفته است که با سه قدم می‌پیمایمش. چهار سنگ خزه‌دار یگانه بنائی است که خاطرهٔ تورادردل مردم زنده می‌کند. درختی که بجز یک برگ بروی آن نمانده و چمنی که ساقه های درازش با نفس بادها می‌لرزند، گور «مورار» توانا را به چشم شکارچی نشان میدهند.

آرمن ــ اوه «دورا» ، بستری که تو در آن آرمیده‌ای چقدر تاریک است! اوه دخترم، خواب تو درگور چقدرعمیق است! کی بیدار خواهی شد تا ترانه های دلکشت را بگوش پدرت برسانی؟ ای شب غدار برخیز!... ای بادهای خزانی، برخیزید، برروی علفهای سیاه بوزید، بر ذروهٔ کاجها بغرید. ای ماه، پشت ابرهای از هم گسسته بغلت! و گاه و بیگاه چهرهٔ اندوه زده و پریده رنگت را نشان ده...

مانفرد Manfred
اثر لرد بایرون Byron (۱۷۸۸ ــ ۱۸۲۴)

«شعر نمایشی مانفرد» که در سالهای ۱۸۱۶ ــ ۱۸۱۷ در سویس و ونیز در سه پرده سروده شده است تا اندازه‌ای از «فاوست» گوته الهام گرفته. صحنهٔ وقوع داستان سراشیب‌ترین نقاط کوههای آلپ سویس است که قصر مانفرد در آنجا واقع است. این شخص در عین حال جادوگر نیز هست، اما از یک پشیمانی که سبب آن بر خواننده نامعلوم است رنج می‌برد. ارواحی را احضار می‌کند که به ندای او جواب میدهند اما نمی‌توانند فراموشی را باو ببخشند. آنگاه روی یکی از قله‌های آلپ می‌رود.

کوه «ژونگرو»، هنگام صبح

مانفرد (تنها برروی صخره‌ها) ــ ارواحی که احضارشان کرده‌ام ترکم می‌گویند. جادوئی که آزموده‌ام نومیدم می‌سازد؛ داروئی که به آن متکی بودم شکنجه‌ام میدهد. دیگر از هیچ نیروی غیبی امید یاری ندارم. دیگر بر گذشته نمی‌توان مسلط بود و تا گذشته در میان ظلمت ناپدید است نمی‌توان به آینده رسید.

زمین، ای مادر من! و تو ای روز که روشن می‌شوی و شما ای کوهها، چرا اینهمه زیبا هستید؟ من نمی‌توانم دوستتان بدارم! تو ای چشم تابناک که برهمه چیز گشوده می‌شوی و همه چیز را از شادی آکنده می‌سازی، تو بر دل من روشنی نمی‌بخشی. و شما ای صخره‌ها که بر بلندترین قله‌هاتان ایستاده‌ام و در زیر پایم در سواحل سیلاب، کاجهای تنومند بسبب دوری سرگیجه آورشان چون درختان کوچکی

جلوه می‌کنند؛ تنها یک پرش، یک تکان، یک حرکت حتی یک نفس سینه ام را بر بستر سنگی پرتگاهایتان خواهند افکند تا در آنجا آرامش جاودان یابد. پس چرا تردید می‌کنم؟ عضلاتم تحریک میشود اما نمی‌پرم. مرگ را می‌بینم اما از آن نمی‌گریزم. سرم بدوران می افتد اما پاهایم محکم است. بالای سرم نیروئی است که مرا نگهمیدارد و می‌گوید که سرنوشت من زنده ماندن است. اگر با این خلأ بسر بردن و گور روح خویش بودن را زندگی بتوان گفت!...

چقدر زیبا است! این جهان مرئی چقدر زیبا است! خود او و حرکاتش چقدر باشکوه است! اما ما که خود را فرمانروایان آن می‌نامیم و نیمی خاشاک و نیمی الوهیت هستیم، نه می‌توانیم درغرقابها پنهان شویم و نه می‌توانیم به آسمانها صعود کنیم. جوهر دوگانهٔ ما مایهٔ نبرد پایداری بین این عناصر است. هم رایحهٔ فنا و پستی از ما بلند است و هم غرور و عظمت. احتیاجات و کمالات عالیهٔ ما باهم درجنگند، تا ساعتی که مرگ پیروز شود و بشر به آن چیزی مبدل گردد که... پیش خود اعتراف نمی‌کند و جرأت گفتن نام آن را به همنوعانش ندارد. (پردهٔ اول صحنهٔ دوم)

تصمیم میگیرد که بزندگی خود پایان دهد و می‌شتابد تا خود را از بالای صخره‌ها پائین افکند. اما در همان لحظه یک شکارچی بز کوهی او را می‌گیرد و با خود براه برگشت می‌برد. در دره‌ای کنار آبشاری زیبا فرشتهٔ کوههای آلپ را احضار می‌کند، فرشته براو ظاهر می‌شود و سبب رنج و اضطرابش را می‌پرسد. «مانفرد» با یادآوری احساساتی که درجوانی مایهٔ نشاط و هیجانش بودند شروع به سخن میکند.

مانفرد ــ از همان سالهای جوانی روح من با روح دیگران هماهنگ نبود و زمین را با چشم بشری نگاه نمی‌کرد. عطش جاه‌طلبی دیگران از آن من نبود و هدف زندگیشان نیز هدف من نبود. شادیهامان، دردهامان، عشقهامان و استعدادهامان باهم فرق داشت و در من بصورت عجیبی جلوه میکرد... باین تن زنده علاقه ای نداشتم... نزدیکی من با مردم و با افکارمردم بسیار کم بود. برعکس شادی من در دامن صحراها بود، دوست داشتم که هوای قلل یخ‌زدهٔ کوهها را تنفس کنم. آنجا که پرنده جرأت آشیانه ساختن ندارد و بال حشرات از سنگهای بی گیاهش گریزان است، میخواستم

در سیلاب غوطه خورم و خود را به دست چرخش سریع امواجی که در دریا یا رودخانه باهم درجنگند رها کنم. این چیزها بود که جوانی سرسخت‌من در هواشان پر میزد. دوست داشتم که شبها ناظر سیر ماه و ستارگان باشم و چندان چشم به نور خیره کنندهٔ آنها بدوزم که پیش چشمانم تیره شود. و دوست داشتم هنگامی که باد خزانی آهنگ شبانگاهی خود را می‌سراید سقوط برگها را تماشا کنم و برای شنیدن صدای آنها دقیق شوم. شادی من از اینها بود. تنهائی را دوست داشتم، زیرا هروقت موجوداتیکه من بناخواه مجبور بودم خودم را در شمار آنان بدانم بر سر راهم با من برخورد می‌کردند، احساس می‌کردم که کوچک و پست شده و بدرجهٔ آنان پائین رفته ام و آفریدهٔ خاکی کوچکی بیش نیستم.

سپس بطور مبهم حکایت می‌کند که عشق ممنوعی دچار نومیدیش ساخته و او باعث مرگ محبوبهٔ خویش شده است. مانفرد پس از بازگشت به قصر خویش کشیش «سن موریس» را که بیهوده می‌کوشد او را به دین و آئین برگرداند می‌پذیرد و با او ملاقات میکند. اما بطور ناگهانی میمیرد.

منظومهٔ دریانورد فرتوت[1]

اثر س. ت. کولریج S. T. Coleridge ترجمهٔ مسعود فرزاد

ـ

دریانوردی است فرتوت با ریش دراز خاکستری و چشمان درخشنده. و اینک دست فرابرده یکی از سه تن راهگذر را متوقف می‌سازد...

«ای پیرمرد چرا مانع راه من شده‌ای؟ درخانهٔ داماد باز است و من از نزدیکان وی هستم مهمانان همه گرد آمده‌اند و تو خود آهنگ شادی را می‌شنوی. بگذار بروم.»

دریانورد فرتوت دست درشت استخوان خود را برشانهٔ میهمان عروسی نهاده است، ونمی‌گذارد وی قدم از قدم بردارد.

دریانورد می‌گوید: «کشتی ما...»

«مرا رها کن! دست از من بردار ای احمق دراز ریش!»

دریانورد دست خود را از شانهٔ او برگرفت لکن اینک با چشمان درخشندهٔ خود او را مسخر کرده از حرکت بازداشته است.

مهمان عروسی روی سنگی می‌نشیند زیرا وی را از شنیدن گزیری نیست.

آنگاه آن مرد فرتوت، دریانورد درخشان چشم چنین سخن گفت:

۱. این ترجمه برای نخستین‌بار در مجلهٔ روزگار نو که در سال‌های اشغال ایران از سوی متفقین در منتشر می‌شد و به ایران می‌رسید، در شماره‌های ۳ و ٤ جلد دوم به تاریخ زمستان ۳ـــ ۱۹٤۲ به چاپ است.

۱

مردم بر ساحل بانگ برداشته برای ما سفر خوش خواستند، و ما به ایشان پاسخ دادیم سرانجام کشتی حرکت کرد و از بندرگاه خارج شد. ما همه شادمان بودیم. از کنار کلیسائی که درپای کوه واقع بود بگذشتیم. از پای برج فانوس دریائی نیز بگذشتیم. خورشید از طرف چپ ما سر برداشت، ازمیان موج های دریا سربرداشت، و خوش بدرخشید. سپس بار دیگر در طرف راست ما در دریا فرو شد...

روزها بگذشت...

خورشید هرروز گرمتر می‌تافت تا آنکه هنگام ظهر بالای دکل کشتی ما...

«مهمان عروسی بیتاب شده است و مشت بر زانوی خود می‌نوازد، زیرا از خانهٔ داماد آهنگ نی به گوش می‌رسید. معلوم است که اینک عروس وارد مجلس شده است...

گونهٔ عروس مانند گل سرخ است. نوازندگان و سرایندگان پیشاپیش وی حرکت می‌کنند، و سر خود را در برابر وی فرود میاورند.»

مهمان عروسی بیتاب شده است و مشت بر سینهٔ خود می‌نوازد. اما وی را از شنیدن گزیر نیست و آن مرد فرتوت، دریانورد درخشان چشم، دنبال سخن خود چنین می‌گوید:

آنگاه توفان غرنده فرا رسید، باد سرکش و نیرومند بود و کشتی ما را با بال های عظیم خود می‌کوفت و ما را به جانب قطب جنوب می‌راند. بادبان های ما خم شده بودند. و پیشانی کشتی ما هردم در دریا فرو می‌شد و بار دیگر بالا میامد و آب از هردو جانب کشتی به فراوانی فرو می‌ریخت. باد بر ما قفا می‌زد و ما به فرار از چنگ او توانا نبودیم. حالت ما شبیه آن کس بود که دشمن، حربه به دست، و عربده کنان وی را تعاقب می‌کند و او چنان مبهوت شده است که به جای آنکه به چپ یا راست بپیچد و بگریزد، سر خود را خم کرده به خط مستقیم پیشاپیش دشمن می‌دود و ازعقب دشنام می‌شنود و لطمه می‌خورد... باری کشتی ما به سرعت پیش می‌رفت، باد به آواز بلند می‌غرید و ما دائماً به جانب جنوب می‌شتافتیم.

چندی نگذشت که مه و برف ما را فراگرفت. هوا بی اندازه سرد شد و یخپاره های زمردگون عظیم که به ارتفاع دگل کشتی بودند، ما را احاطه کردند. باد

برف‌ها را به چهار سوی می‌پراکند، و از یخپاره‌ها روشنی یأس‌آوری برما می‌تافت. چنان شد که شکل و هیئت حیوانات و آدمیزادگان از خاطر ما فراموش شده بود و جز یخ هیچ نمی‌دیدیم. به هرطرف که می‌گشتیم یخ بود یخ می‌شکست و می‌ترکید، ناله برمی‌داشت نهیب می‌کرد و زوزه می‌کشید، و صداهائی از آن برمیامد که به هیچ صدای جهانی شباهت نداشت و فقط ممکن است نظیر آن درحال بیهوشی به گوش بشر برسد. عاقبت مرغی سپیدبال، مرغی خارق‌العاده، ازمیان پدیدار شد، گوئی روح مقدسی است که به دستیاری ما شتافته است. ما صدا برداشته و بر او سلام فرستادیم و پیدایش او را تهنیت گفتیم. مرغ گرسنه بود و ما به او غذا دادیم. و او چنان می‌خورد که گوئی همه روزگار خود را به گرسنگی گذرانده است و اینک می‌خواهد آن را جبران کند. آخر باز به پرواز درآمده گرداگرد کشتی ما جولان کرد.... ناگهان از یخپاره‌های عظیم نعره‌ای رعدآسا به گوش رسید. یخپاره‌ها بشکافتند، و سکاندار، کشتی ما را از آن میان بدر برده نجات داد.

هم آنگاه یک باد جنوبی از پشت سرما وزیدن گرفت، و مرغ کشتی ما را پیروی می‌کرد. هرروز نزد دریانوردان میامد تا غذا بخورد یا بازی کند. سپس باز در هوا برمی‌خاست و دنبال کشتی میامد. هرگاه هم خسته می‌شد روی دگل یا روی بادبان فرود میامد.... نه ساعت تمام هرروز در هوای ابر یا مه روی دگل یا روی بادبان می‌نشست و سرتاسر شب نیز باز همانجا می‌نشست و از میان امواج دودآسای مه پر و بال وی در روشنی ماه چون کفن پاره‌ای سفید و درخشان نمایان بود... و من براو نظر می‌کردم....

«تو را چه می‌شود ای دریانورد فرتوت؟ خداوند تو را از چنگ عفریت‌هائی که معذبت می‌دارند نجات بخشد. چرا رنگت این گونه پریده است؟ چرا برخود می‌لرزی؟»

زیرا... عاقبت طاقت من طاق شد، دیگر تاب دیدن وی در من نماند، و بالآخره کمان کشیدم و مرغ را به یک تیر از پای درآوردم!

۲

آنگاه خورشید از جانب راست ما طلوع کرد... از میان امواج دریا طوع

کرد... و از پشت پردهٔ مه غلیظ چهره نشان داد و باز از جانب دیگر در امواج فروشد. آن باد موافق جنوبی هنوز از پشت سر ما می‌وزید ولی دیگر آن مرغ زیبا کشتی ما را پیروی نمی‌کرد. هیچگاه نزد دریانوردان نمیامد تا غذا بخورد یا بازی کند. دریانوردان غمگین شدند و گفتند: «تو کار زشتی کرده‌ای که شومی آن دامنگیر ما خواهد شد. زیرا همین مرغ بود که باد موافق را برای ما می‌وزاند». و می‌گفتند: «تف بر تو ای نابکار، مرغی که باد موافق را برای ما آورد به دست تو کشته شد». خورشید بار دیگر سر برداشت و خوش بدرخشید ولی قرص آن دیگر مانند پیش سرخ نبود و تیره نبود و امواج همه نابود شده بودند. آنگاه دریانوردان گفتند: «آن مرغ بدی بود، و تو خوب کردی که او را کشتی: زیرا آن مرغ مه تیره‌رنگ را برما محیط کرده بود». نسیمی فرح انگیز می‌وزید کف سفید رنگ امواج در هوا پریشان می‌شد کشتی ما به آزادی آب را می‌شکافت و پیش می‌رفت...

آنگاه به دریای خاموشان داخل شدیم...

نسیم از وزش باز ماند، بادبان‌ها فرو افتادند، غم و اندوه بر دریانوردان چیره شد. ما سخن نمی‌گفتیم مگر به قصد آن که خاموشی دریا را بشکنیم. آسمان به سرخی مس گداخته شده بود وقرص خونین خورشید درست بالای دگل کشتی ما برجای مانده بود اما چندان کوچک شده بود که گوئی اصلاً خورشید نیست و ماه است. روزها بگذشت، شب‌ها بگذشت، و ما همچنان بریک نقطهٔ دریا ثابت بودیم. باد نفس نمی‌کشید و ما هیچ حرکت نمی‌کردیم. بطوری که گوئی کشتی و دریا همه به یک پردهٔ نقاشی تبدیل یافته است...

هرجا می‌نگریستیم آب بود. تخته‌های کشتی ما همه خشک شده ترک برداشتند. هرجا می‌نگریستیم آب می‌دیدیم ولی یک قطره برای نوشیدن پیدا نمی‌شد. دریا گندیده بود! آه چه عذابی داشتیم! اشباح نفرت انگیز بر سطح آن دریای خاموش به جنبش درآمده بودند. شب‌ها شعله‌های مرگ‌آسائی در فضا فروزندگی می‌کرد و می‌رقصید. آب دریا مانند روغنی که در چراغ جادوگران است پرتوهای سبز و بنفش و سفید به آسمان می‌فرستاد. بعضی از دریانوردان خواب‌های موحش دیدند، و یقین کردند که ارواح خبیث برما خشم گرفته‌اند. می‌گفتند بزرگ این ارواح نُه گز فروتر از کشتی ما در زیر آب شناوری کرده سرتاسر راه را از آن سرزمین مه و برف دنبال کشتی

ما آمده است و اینک ما را معذب می‌دارد. زبان در دهان ما از تشنگی مانند پیکان گیاهان صاعقه‌زده خشک شده بود. هیچیک از ما نمی‌توانست کلمه‌ای ادا کند. گوئی دهان‌های ما را از خاک سیاه انباشته‌اند.

وای، وای، که پیر و جوان چه نگاه‌های زشت و پرکینه‌ای به من می‌دوختند... سرانجام صلیبی که برگردن داشتم از من بگرفتند و درعوض لاشهٔ آن مرغ را از گردن من آویختند.

۳

زمان‌به‌سختی‌می‌گذشت. گلوهاخشک‌شده بود. همه‌خسته و فرسوده، بسی خسته و فرسوده بودیم. چشم‌ها خیره شده بود، خسته و خیره شده بود... ناگهان من به مغرب نگاه کردم و جسمی در افق مشاهده نمودم که اول مانند نقطهٔ سیاهی به نظر می‌رسید. ولی بعد شبیه به ابری شد حرکت می‌کرد پیش میامد. و بالاخره دیدم که شکل و هیئت معینی به خود گرفت. نقطه‌ای، ابری، پیکری... ولاینقطع نزدیک می‌شد فرومی‌رفت و بالا میامد و به چپ و راست متمایل می‌گردید چنانکه گوئی از یک روح خبیث دریائی گریزان است... ولی گلوی دریانوردان خشک بود. و لبان ما سوخته و سیاه شده بود. نمی‌توانستیم خنده بکنیم یا آواز برآریم. از خشک دهانی همه خاموش مانده بودیم... آنگاه من بازوی خود را سخت گاز گرفتم و خون خود را مکیدم. دهانم باز شد و فریاد زدم: «کشتی است! کشتی است!» دریانوردان فریاد مرا شنیدند همه برجای خود با گلوهای خشک و لب‌های سوخته وسیاه شده، بی‌حرکت ایستاده بودند. ولی شادمان شدند و لبخندی زده صف دندان‌های خود را نمایان کردند. و همه به یک‌بار نفسی عمیق کشیدند چنانکه گوئی رطلی گران نوشیده‌اند. و من باز فریاد زدم: «ببینید! ببینید! دیگر آن کشتی به چپ و راست متمایل نمی‌شود و مستقیماً به طرف ما پیش میاید! برای ما خیر ونجات میاورد!»

چندی بدین منوال بگذشت تا آنکه امواج دریا در سمت مغرب سرخ‌رنگ شد. مانند شعلهٔ آتش سرخ‌رنگ شد. روز نزدیک به پایان رسیده بود و قرص عظیم و درخشان خورشید در افق فروافتاده و نزدیک بود با سطح امواج مغربی برابر شود که آن پیکر مرموز در رسید و ناگاه میان ما و خورشید حایل شد بی‌درنگ گوئی میله‌های

بیشماری برابر خورشید نگاه داشته شد. و چنین به‌نظر میامد که قرص خورشید زندانی شده است و اینک چهرهٔ فراخ و سوزندهٔ خویش را به شبکهٔ آهنین پنجرهٔ زندان خود گذاشته است وبرما می‌نگرد. من در این منظرهٔ عجیب دقت کردم و قلبم سخت به تپش افتاد. می‌دیدم که آن پیکر باز به سرعت حیرت‌افزائی پیش میاید و به ما نزدیک می‌شود. چندین بادبان بر فراز بدنهٔ آن در هوا موج می‌زد و به نور آفتاب می‌درخشید. اما چه بادبان‌های عجیبی! از تارهای عنکبوت نازکتر و پریش‌تر! آیا اینها دنده‌های آن کشتی است که نور خورشید را شکافته چهرهٔ خورشید را مشبک نموده است؟ و آیا جانداری جز این زن تنها در این کشتی موجود نیست؟ هان! این جنبندهٔ دیگر کیست؟ به شکل اسکلتی است که چادری از پارچهٔ سفید شبیه به کفن بر جسم خود پوشیده است. آیا مرگ مجسم همین است؟ آیا این شبح و این زن تنها سرنشینان این کشتی هستند؟ آیا مرگ رفیق و همراه آن زن است؟ لبان زن سرخ‌رنگ بودند. و حلقه‌های گیسوانش زرد مانند زره پوست تنش مانند ابرصان سفیدرنگ بود. وی شبح مرگ است که هرکس حتی درخواب براو بنگرد خونش از سرما یخ می‌بندد.

بالآخره کشتی بی ملوان نزدیک ما رسید و این دو پیکر را دیدیم که با طاس نرد مشغول بازی بودند. زن گفت: «بازی تمام شد و من برده‌ام. اما اینک همهٔ اهل کشتی را به تو می‌بخشم و فقط یک تن از ایشان را برای خود نگاه خواهم داشت.» آنگاه سه‌بار صفیر کشید... لبهٔ خورشید در دریا فرو رفت. ستارگان بیرون جستند تاریکی به یک حمله از آسمان فرو افتاد و دریا را مسخر کرد. صدای خفه ولی نیرومندی از جانب آن پیکرها به گوش رسید. و کشتی مرگ بغتتاً در دریا به حرکت آمد و به کرانهٔ افق شتافته از نظر ناپدید گردید.

ما گوش فرا داشته بودیم و با چشمان نیم باز نظر می‌کردیم. من سخت مضطرب شدم زیرا حس کردم که خون مانند شرابی که به جام بریزد به قلب من فروریخت و روح وحشت جام لبریز قلب مرا به دهان خود گذاشته به نوشیدن خون من مشغول شد. ستارگان تیره شدند و شب بر غلظت خود افزود. مرد سکاندار را به نور چراغ می‌دیدم که کنار سکان کشتی ایستاده است و کشتی را هدایت می‌کند. اما چهرهٔ او یکباره سفیدرنگ و چون صفحهٔ تابناک ولی مبهمی به‌نظر می‌رسید. شبنم از بادبان‌ها فرومی‌چکید بالاخره بر فراز افق مشرقی ماه شاخ‌دار طلوع کرد و یک ستارهٔ درخشان از

لب پائین وی آویخته بود.

آنگاه دریانوردان، در نور آن ماه و ستاره، یکی یکی به سرعتی که فرصت آه و ناله را از من دریغ می‌داشت برگشته برمن خیره شدند و درد شدیدی بر چهرهٔ آنان نقش بسته بود. آری چشم برمن دوختند، و با نگاه خود برمن لعنت فرستادند. سپس یکان‌یکان، بی آنکه آهی بکشند یا ناله‌ای از دل برآورند، هر دویست تن با صدای سنگینی برزمین کشتی افتادند و جان دادند! روح از تن ایشان پرواز کرد، پرواز کرد تا در جهانی دیگر به نصیب جاودانی خوشی یا رنج خود برسد. باری یکان‌یکان بگذشتند و دویست بار صدائی مانند تیری که از کمان خودم بگذرد به گوش من رسید.

۴

«ای دریانورد فرتوت، من از انگشتان درشت استخوان تو ترسان هستم!

تو مانند سنگ‌پاره‌های کنار دریا کشیده قد و لاغراندام و آفتاب سوخته هستی.

تو بشر نیستی، همانا روح آشفتهٔ یکی از آن مردگانی!»

نترس، نترس، ای میهمان عروسی در آن ساعت بدن من فرونیفتاد و روح از جسم من پرواز نکرد. تنها من زنده ماندم اما تنها، تنها، کاملاً تنها!

برآن دریای پهناور چه بیکس و تنها!...

از رنج درون فریادها کشیدم ولی هیچیک از مقدسین آسمانی برمن رحم نیاورد. و نظر لطفی به من متوجه نکرد. آنهمه مردان برازنده و نیرومند گرداگرد من مرده افتاده بودند. ولی هزاران موجود زشت هنوز زندگانی خود را در اطراف کشتی ادامه می‌دادند، و من نیز مانند آنها زنده بودم. نگاهی به دریای گندیده کردم ولی طاقت نیاورده چشمان خود را برگرداندم. سپس برعرشهٔ کشتی نظر انداختم. سرتاسر آن ازلاشهٔ رفیقان دریانورد من پوشیده شده بود. به آسمان چشم برداشتم و کوشیدم دعائی بر زبان برانم ولی به محضی که لفظ دعا از لبان من خارج می‌شد صدائی به نجوا در گوش من سخن از زشتکاری می‌گفت. دعایم بی اثر می‌ماند و قلبم چون خاک خشک و بیحس می‌شد. پلک های چشم خود را برهم گذاشتم و چندی به همین حال درنگ کردم. تخم چشم من مانند نبض مرد تب دار می‌تپید. دیگر تاب دیدار از من رفته بود. آسمان و دریا، دریا و آسمان، بر چشم خستهٔ من مانند بارگرانی فشار می‌آوردند.

لاشهٔ مردگان در پائین پای من افتاده بود و عرق سردی از آن اجساد فرومی‌ریخت. اما چشمان ایشان باز بود و به همان گونه که چندی پیش برمن به نفرین و لعنت نگریسته بودند هنوز برمن خیره بودند. می‌گویند نفرین یک کودک یتیم آنقدر نافذ است که می‌تواند فرشتهٔ خجسته‌ای را از بالای آسمان به پست‌ترین دخمه های دوزخ فرو بیندازد. ولی من سهمگین‌تر و قهارتر از آن را نیز دیده ام و آن نفرینی‌است که در چشم مردان مرده جای دارد! هفت روز و هفت شب این لعنت بر من خیره شده بود و باز من نمی‌توانستم بمیرم... ماه از نردبان آسمان بالا رفت و در هیچ نقطه‌ای درنگ نکرد. با آرامش تمام بالا رفت و یکی دو ستاره دنبال او حرکت می‌کردند. پرتو ماه، مانند شبنم منجمد بر جهان گسترده شد، و پهنای آن دریای بی نام و نشان را دستخوش خود قرار داد. کشتی من سایه‌ای عظیم به پشت سر خود افکنده بود. در محیط این سایه امواج مسحور، دائماً با شعله‌ای سرخ رنگ و هموار و ترس‌آور سوزندگی می‌کردند. ماوراء این سایه گروهی از مارهای دریائی را دیدم که مانند خطوط پیچاپیچ درخشان و سفیدرنگ در حرکت بودند. اما هرزمان که راه کج کرده به سوی دیگر می‌رفتند آن فروزش سحرآمیز از بدن ایشان به شکل بَرقپاره های بیشمار جدا می‌شد و در آب سرگردان می‌ماند. من محو تماشای اینان شده بودم زیر هریک از آنها با رنگ فریبنده‌ای از قبیل نیلگون یا سبز شفاف، یا سیاه مخملی، جلوه گری می‌کرد و دمی از حرکت بازنمی‌ماند. پیچ و تاب می‌خورد و شناوری می‌کرد. و دنبال او خطی از آتش زرین‌رنگ امتداد می‌یافت. آه که اینان چه موجودات پرجنب و جوش و دلشادی بودند! هیچ زبانی قادربه وصف زیبائی آنان نبود. قلب من از مهر لبریز گردید، حالت وجدی به من دست داد و من بی اختیار برآنان برکت فرستادم. آه فرشتهٔ محافظ من برمن رحمت آورده بود زیرا قلب من از عشق مملو شد و آنها را بی اختیار برکت دادم... در همان لحظه توانستم دعا کنم و گردنم از بار گران آزاد شد یعنی لاشهٔ آن مرغ بیفتاد و مانند قطعه سربی در دریا فرورفت.

۵

ای خواب، تو محبوب بشر هستی! محبوب او هستی از قطب تا قطب! مریم مقدس خواب راحت را از آسمان فروفرستاده و بر جان من مسلط فرمود. مریم مبارک باد!

نیز خواب دیدم که سطل‌های خالی و خشک که دیری بود روی عرشهٔ کشتی پراکنده بودند همه از شبنم پر شده‌اند و هنگامی که بیدار شدم باران می‌بارید. لبان من تر و گلویم خنک شد. لباس‌هایم همه خیس شده بود. یقیناً من در ضمن خواب آب نوشیده بودم و بدن من هنوز مشغول جذب آن مایع خوشگوار بود... به خویشتن حرکتی دادم ولی نمی‌توانستم وزن اعضای بدن خود را حس بکنم. چندان چست و چالاک شده بودم که گمان کردم در ضمن خواب مرده‌ام و اینک یک روح خجسته‌ای هستم... دیری نگذشت که غرش بادی به گوشم رسید. ولی آن باد نزدیک نشد و فقط با صدای خود بادبان‌ها را که همه منقبض شده و سر در پیش افکنده بودند به حرکت آورد. فضای بالائی ناگهان پر از جنب و جوش شد و صدها پرچم درخشنده و آتشین به پس و پیش شتابندگی آغاز نهادند. ستارگان نیم‌رنگ از خلال آن پرچم‌ها چشمک می‌زدند، می‌رقصیدند و عشوه گری می‌کردند. آن باد مرموز پیش میامد و هرلحظه شدیدتر و رساتر می‌غرید و بادبان‌ها صفیر می‌کشیدند. باران از ابر سیاهی ریزش آغاز کرد و ماه لب بر لب آن ابر نهاده بود. ابر سیاه و ستبر از هم بشکافت و به یک گوشهٔ دیگر از افق شتافت ولی ماه همچنان در کنار آن بود. برق مکرر از ابر جدا شده به دریا فرومی‌افتاد ولی هیچگونه پیچ و خمی نداشت بلکه مانند رودخانهٔ عظیمی که از یک صخرهٔ مرتفع به پائین پرتاب می‌شود مستقیم و پهناور بود. باد بلند بانگ هیچگاه به کشتی نرسیده بود با وجود این، کشتی پیش می‌رفت. آنگاه به فروزش برق و ماه، مردگان ناله از جگر برآوردند و سپس جنبشی خورده همه به‌پا خاستند. ولی سخنی نمی‌گفتند و چشمان خیره خود را به هیچ سوی نمی‌گرداندند. مشاهدهٔ منظرهٔ آن مردگان متحرک حتی در خواب هم نادر و شگفت‌انگیز است تا چه رسد به بیداری... باری سکاندار، سکان کشتی را در دست گرفت و به کار پیشین خود پرداخت. کشتی پیش می‌رفت ولی در تمام این مدت ملایمترین نسیمی هم نمی‌وزید. ملاحان به رسم معهود مشغول بستن و باز کردن و کشیدن طناب‌ها شدند. هریک از ایشان برجای مقرر خود ایستاده بود و دست‌های خود را مانند آلت بیجانی بالا می‌برد و پائین می‌آورد و کار می‌کرد. ما الحق گروه کارگران وحشت‌زائی بودیم! جسد برادرزادهٔ من کنار من ایستاده بود و زانویش گاهی به زانوی من می‌خورد، من و آن جسد هردو طناب واحدی را می‌کشیدیم، ولی وی با من هیچ نمی‌گفت.

«ای دریانورد فرتوت، من از تو ترسان هستم!»

آرام باش ای میهمان عروسی. درجسم مردگان آن ارواحی که به درد گریخته بودند باز نگشته بودند. بلکه اینک یک گروه دیگر از ارواح خجسته حلول نموده بود و آنان را به خدمت وامی‌داشت. سحرگاهان آن اجساد، بازوان خود را از حرکت بازداشتند ودور دگل کشتی مجتمع شدند. آنگاه آهنگ های شیرینی از دهان ایشان به آرامی برخاست و از بدن ایشان جدا شد. هریک از این آهنگ ها چندین بار به دور کشتی حرکت می‌کرد و سپس ناگهان به سوی خورشید می‌شتافت. باز نرم‌نرمک برمی‌گشت ولی هنگام بازگشتن گاهی چندین آهنگ مختلف مخلوط به هم از خورشید فرومیامد و گاهی یک آهنگ منفرد. گاهی شبیه به آواز چکاوکی بود که یکه و تنها در حال نغمه‌سرائی از آسمان به سوی من پرواز کند، و هنگام دیگر چنان بود که گوئی تمام پرندگان کوچک جهان صداهای ظریف و شیرین خود را درهم انداخته و دریا و آسمان را از نغمات خود پر کرده‌اند. زمانی در گوشم ترکیبی از آهنگ های همهٔ سازها و آلات موسیقی طنین‌انداز می‌گردید. و پس از چندی همهٔ آن آوازها فرومی‌نشست و فقط آهنگ یک نای منفرد شنیده می‌شد. عاقبت همه اینها تبدیل ماهیت یافت و سرود فرشتگان از اوج فلک به گوش رسید چنان که آسمان ها برای شنیدن آن خموشی گزیدند... موسیقی سحرآمیز قطع شد. اما از آن ساعت تا ظهر از بادبان ها آوازی دلنشین برمی‌خاست. و آن آوازی بود شبیه به لالائی نیم آهنگی که یک جویبار پنهانی، سرتاسر شب، در ماه های پر برگ تابستان برای جنگل های خفته می‌سراید.

کشتی ما تا نیمروز همچنان به آرامی پیش می‌رفت ولی خفیفترین نسیمی هم نمی‌وزید تا بادبان ها را مملو کند. کشتی، آب را منظماً می‌شکافت و نیروئی آن را از زیر پیش می‌راند. آری، نه گز پائین‌تر از کشتی، آن روح که از سرزمین مه و برف بیرون آمده بود شناوری می‌کرد و هم او بود که کشتی را پیش می‌راند. هنگام ظهر بادبان ها نغمه‌سرائی خود را پایان دادند و کشتی نیز از حرکت بازماند. خورشید مستقیماً بالای دگل رسید و کشتی را در دریا متوقف ساخت. اما دقیقه‌ای بیش نگذشت که کشتی بار دیگر حرکاتی کوتاه و ناهموار آغاز کرد به مسافت نیمی از طول خود به عقب و جلو می‌رفت و سپس مانند اسب سرکشی که عنانش رها شده باشد ناگهان جستی کرد چنان که خون تمام بدن من به درون جمجمه‌ام پرتاب شد و بیهوش

برزمین افتادم. نمی‌توانم بگویم چند مدت در این حالت بودم ولی پیش از آن که زندگانی به تن من بازگردد به گوش روح خود دو آواز را شنیدم که در هوا با یکدیگر سخن می‌گفتند. یکی چنین گفت: «آیا این اوست؟ آیا آن مرد همین است؟ به خداوند سوگند چه بد کرد که با کمان خود مرغ بی آزار را کشت. روحی که در سرزمین مه و برف به تنهائی زیست می‌کند آن مرغ سپیدبال را دوست می‌داشت و مرغ سپیدبال نیز این مرد را دوست می‌داشت . ولی وی بیرحمی کرده آن را به یک تیر از کمان خویش بکشت». آواز دومی نرمتر بود. نرم و شیرین مانند قطرات عسل بود. وی چنین گفت: «اینک این مرد متحمل عذاب های سخت شده به کیفر خود رسیده است. بیش از این نیز کیفر خواهد کشید.» آواز نخستین: «اینک بگو ببینم چه نیروئی است که کشتی را به این سرعت پیش می‌راند؟ اقیانوس چه می‌کند؟» آواز دوم: «اقیانوس از خودکاری نمی‌کند و مانند غلامی که برابر مولای خود ایستاده باشد نفس برنمی‌آورد. فقط یگانه چشم عظیم و درخشان خود را خاموش‌وار به ماه آسمان متوجه کرده است و از ماه هدایت می‌طلبد تا به کدام سوی جاری شود. زیرا ماه راهنمای دریاست. هدایت کنندهٔ آرامش وی است و هدایت کنندهٔ خشم او. نیک ببین ای برادر که ماه با چه لطف و وقاری فرو نگریسته دریا را از نظر دور نمی‌دارد.» آواز نخستین: «اما آخر این کشتی چگونه به این سرعت پیش می‌رود، در حالی که نه در جریان موجی واقع است و نه بادی در عقب آن می‌وزد؟» آواز دوم جواب داد: «هوا پیشاپیش کشتی شکافته می‌شود و در عقب آن باز به هم میاید. اما ای برادر دیگر درنگ جایز نیست. بیا پرواز کنیم و به آسمان بازگردیم، زیرا ممکن است دیر شود. هنگامی که رؤیای این دریانورد به پایان برسد حرکت کشتی کندتر خواهد شد.»

۶

من بیدار شدم و دیدم که هوا معتدل است و کشتی به آرامی پیش می‌رود. شب بود.... شبی بسیار ملایم و خاموش. مردگان در یک گوشهٔ کشتی پهلوی هم ایستاده بودند. ای کاش در گور بودند و بدان گونه چشم های خیرهٔ خود را که در نور ماه می‌درخشید برمن نمی‌دوختند. رنج و نفرینی که هنگام مرگ در دیدگان ایشان ثابت شده بود هرگز آنها را ترک نگفته بود. من نمی‌توانستم چشم خود را از چشمان ایشان

برگیرم و نمی‌توانستم چشمان خود را به سوی آسمان گردانده در پیشگاه خداوند استغاثه کنم. لکن اینک آن طلسم شکسته شد و من بار دیگر برآسمان نیلگون و اقیانوس سبزرنگ که پیش چشم من دامان گسترده بودند نظر کردم و اثری از آن مناظر پیشین ندیدم. اما جرئت نکردم اصلاً به عقب خود نگاه کنم. زیرا مانند آن کس بودم که در یک جادهٔ دورافتاده، تنها مانده باشد و با ترس بسیار رهسپری کند. اما یک بار سر خود را برگردانده دیده باشد که عفریتی مهیب دنبال او به فاصلهٔ کمی روان است. چنین مردی هرگز جرئت نخواهد داشت بار دیگر به عقب خود بنگرد. بسی برنیامد که بادی برمن دمیدن آغاز نهاد اما نه صدائی داشت و نه جنبشی. نیز از سطح دریا گذار نمی‌کرد تا موجی یا سایه‌ای احداث کند بلکه مانند یک نسیم بهاری که از چمن ها برخیزد موی سر مرا نوازش می‌کرد و گونه های مرا می‌بوسید. سپس به شیوه‌ای جادوانه با ترس های من درآمیخت و دورتر شتافته ترس های مرا به دریا ریخت. حرکت کشتی بسیار سریع بود چنانکه گوئی در روی اقیانوس به پرواز درآمده است ولی این حرکت هموار و خوشایند بود. نسیم شیرین می‌وزید.... و فقط برمن می‌وزید....

آه چه رؤیای شادی انگیزی!

عجبا! آیا راستی این همان برج فانوس دریائی است که از کنارش گذشته بودیم؟ آیا این همان تپه است که کلیسا در پای آن قرار دارد؟ آری... آری... من به ساحل میهن خود رسیده بودم!... باری به لنگرگاه داخل شدیم. من آه می‌کشیدم و دعا می‌کردم که: «ای خداوند، مرا بیدار نگاه دار تا همه چیز را ببینم و از دیدار آن شاد شوم. اما اگر این نیز فریبی بیش نیست مرا به خوابی بفرست که بیداری نداشته باشد!»...

سطح خلیج لنگرگاه مانند شیشه، شفاف و هموار بود و مهتاب خاموش برروی خلیج آرمیده سایه های نیم رنگ بی شماری به وجود آورده بود. صخره می‌درخشید. کلیسائی که بر فراز صخره قرار داشت نیز می‌درخشید. عقربهٔ بادنما بی حرکت ایستاده بود. آنگاه چنین دیدم که پیکرهای بیشمار که جز سایه چیزی نبودند و رنگ ارغوانی داشتند از سطح سفیدرنگ خلیج برخاسته نزدیک کشتی ما آمدند. من چشمان خود را به عرشهٔ کشتی متوجه کردم. لاشه ها یکان یکان ساکت و ساکن برسطح آن خفته بودند، و بر فراز هر لاشه ای یک فرشتهٔ نورانی ایستاده بود! فرشتگان همراه یکدیگر

دست‌های خود را آهسته بالا می‌بردند و باز فرود می آوردند. آه چه منظرهٔ خجسته‌ای بود! ولی هیچ آوازی از فرشتگان برنمیامد. آری، آوازی نمیشنیدم اما آن خاموشی مانند شیرین‌ترین آهنگ موسیقی در قلب من نفوذ می‌کرد!

□

به زودی صدای لطمهٔ پاروها برسطح آب به گوش من رسید و فریاد امیدبخش زورق‌رانی را شنیدم. بی اختیار سر خود را برگردانده دیدم زورقی در آب نمایان است. رانندهٔ آن با پسر جوانی که خادمش بود به سرعت پیش می‌آمدند. آه چقدر خوشحال شدم! آن شادمانی قلبم را اشغال کرد که مردگان نتوانستند خشک و پژمرده کنند. من مرد دیگری را نیز در قایق دیدم و صدایش را شنیدم. این یک عابد پاکدامنی بود که در جنگل اقامت دارد و در آنجا ترانه‌های ملکوتی می‌سازد، و آنها را به آواز بلند می‌سراید. مشتاق شدم که وی روح مرا تقدیس کند و لعنت قتل مرغ سپیدبال را از وجود من بشوید.

۷

این عابد نیکوکار در آن جنگل که از کمر کوه سرازیر شده تا لب دریا امتداد دارد زیست می‌کند. اینک با چه آواز رشید و رسائی ترانهٔ شیرین خود را می‌سراید!

وی صحبت دریانوردان را که از کشورهای دوردست میایند دوست می‌دارد. بامداد و نیمروز و شامگاه در حالی که روی مخدهٔ نرمی زانو زده است خداوند را نیایش می‌کند و همانا مخدهٔ او تودهٔ خزه‌ای است که برکُنده مسطحی از بلوط کهن‌سال روئیده و سراپای آن را پوشیده است. زورق نزدیک می‌شد و من صدای ایشان را می‌شنیدم که با یکدیگر گفتگو می‌کنند. یکی می‌گفت: «راستی غریب است! آن نورافکنهای فراوان و زیبا که یک دقیقه پیش از این فروزندگی می‌کردند و با زبان نور به سخن درآمده ما را به کشتی دعوت نمودند چه شدند؟» عابد جواب داد: «به خداوند سوگند که بسی عجیب است. دریانوردان هیچ آواز ما را جواب ندادند. اینک ببین تخته‌ها و تیرهای این کشتی چگونه پیچ خورده و کج و معوج شده‌اند و بادبان‌هایش چقدر پاره‌پاره و

کهنه و بدرنگ هستند. در جنگل در آن هنگام سال که شاخ‌های پیچک زیر بار گران برف خم شده‌اند و جوجهٔ جغد از بالای درخت فریاد کشیده با نره‌گرگی که در پای همان درخت مشغول دریدن و خوردن توله‌های ماده گرگ است سخن می‌گوید... من بر سطح جویبار اسکلتهای آفتاب‌سوختهٔ برگ‌های خزانی را شناور دیده‌ام و اکنون مشاهدهٔ این بادبان‌ها مرا به یاد آن برگ‌های خشک میاندازد.» زورق‌ران گفت: «پناه برخدا! این کشتی چه منظرهٔ مهیبی دارد. من ترسان هستم.» ولی عابد گفت: «نه، دل قوی دار و پیش برو» زورق به کشتی ما نزدیکتر شد... و من نه سخنی گفتم، نه حرکتی کردم... زورق به چند قدمی کشتی رسید.... در همان لحظه صدای مرموزی شنیده شد که در زیر دریا به غرش درآمد و به طرف ما می‌غلطید... صدا پیش آمد و به کشتی مصادف شد. ناگهان آب‌های خلیج از هم شکافتند و کشتی مانند پارهٔ سربی به قعر خلیج افتاد.... من بر اثر این غرش مهیب که بر آسمان و اقیانوس لطمه زد مدهوش شدم و پس از چندی که به خود آمدم دیدم بدن من مانند آن که هفت شبانه‌روز در دریا غریق بوده باشد بی‌حس و بی‌اختیار روی آب دستخوش امواج است ولی باز به سرعت رؤیا خویش را در میان آن زورق یافتم. زورق نیز مدتی دراز گرداگرد آن مغاک که کشتی را بلعیده بود جولان می‌کرد ولی همه‌جا خاموش بود و ما هیچ صدائی نمی‌شنیدیم. فقط می‌دیدیم کوهی که کنار ساحل است به لرزه افتاده است. من لبان خود را حرکت دادم. بی‌درنگ رانندهٔ زورق فریاد برکشید و بیهوش برزمین زورق نقش بست. فقط عابد مقدس برجای خود استوار ماند و چشمان خود را به‌سوی آسمان متوجه کرده به راز و نیاز پرداخت.

من پاروها را به‌دست گرفتم و به راندن زورق مشغول شدم. پسر جوانی که مستخدم زورق‌ران بود و اکنون دیوانه شده در خیابان‌های شهر می‌گردد خنده‌ای بلند و دراز سر داد و چشمانش در حدقه درشت شده بود و پس و پیش می‌رفت. پس فریاد برآورد: «ها، ها! می‌بینم که ابلیس پاروزنی را خوب می‌داند!»

عاقبت به میهن خود رسیدم، و بر زمین محکم آن گام نهادم. عابد نیز از زورق بدر آمده بود ولی خود را به زحمت بر پای نگاه می‌داشت. من به زاری گفتم: «هان ای مرد مبارک نفس، برمن رحم آور و روح مرا تطهیر کن.»

عابد چین بر پیشانی انداخت و گفت: «زود بگو، به تو فرمان می‌دهم، زود

بگو ببینم تو کیستی؟» هنوز سخن عابد به پایان نرسیده بود که چهار گوشهٔ تن مرا دردی سهمگین فراگرفت چنان که از شدت تألم به پیچ و تاب درآمدم و مجبور شدم داستان خود را برای وی سراسر نقل کنم. به محضی که سرگذشت خود را به پایان رساندم آن درد مرا رها کرده آسوده گذاشت. از آن زمان به بعد، در ساعت های نامعین آن درد مرموز باز بروجود من حمله ور می‌شود و تا وقتی که سرتاسر داستان خود را برای شنونده‌ای نگفته باشم قلب من در سینه ام می‌سوزد.

من مانند شب از سرزمینی به سرزمین دیگر سفر می‌کنم و نیروی سخن گوئی عجیبی در من پدید آمده است. برمردمان نظر می‌کنم و هرزمان شخصی که شایسته باشد از پیش من بگذرد من بی درنگ او را می‌شناسم و می‌دانم که وی می‌بایستی داستان مرا بشنود. آنگاه سرگذشت خود را برای او باز می‌گویم...

□

چه غوغائی در این خانه بر پاست! میهمانان عروسی همه اینجا جمع شده اند. عروس و دوستانش مشغول سرایندگی هستند. اما گوش بده. ناقوس کوچکی از کلیسای شهر صدا برمی‌دارد و مرا به دعا خواندن فرمان می‌دهد. هان ای میهمان عروسی، روح من دیرزمانی در یک دریای پهناور و بیکران دچار تنهائی بوده است. اطراف و جوانب چنان از زندگان و جنبندگان تهی بود که به نظر میامد حتی خداوند هم در آن جای دورافتاده حاضر نیست. اینک در نزد من به همراه گروهی از مؤمنین به کلیسا رفتن هزار بار لذیذتر و نیکوتر از رفتن به جشن عروسی است. آری، همراه ایشان به کلیسا رفتن و دعا خواندن و در پیشگاه پدر عظیم سر فرود آوردن و با وی راز و نیاز کردن. اکنون با تو وداع می‌کنم. خداحافظ. خداحافظ ای میهمان عروسی. ولی باز پسین سخنی می‌گویم آن را از من به یادگار نگاه دار. تا مهر در دل نباشد نیایش پذیرفته نیست و دعای آن کس مقبولتر است که آدمیان و پرندگان و چرندگان، همه را از بزرگ و کوچک دوست بدارد، و به هیچیک از آنان آزار روا ندارد زیرا خداوندی که جان ما از اوست خدای آنان نیز هست. همگان را از سر لطف آفریده است و همگان را در دل خود عزیز می‌دارد.

□

دریانورد درخشان چشم که ریشش از پیری سفیدرنگ بود اینک مهمان عروسی را وداع گفته به راه خود رفته است، ولی میهمان را گوئی بهت گرفته و در عقلش خللی راه یافته است زیرا در جشن عروسی حاضر نشد و از در خانهٔ داماد روی برتافته یکسر به خانهٔ خود برگشت!...

اما روز بعد، چون سر از خواب برداشت مرد فکورتر و فهمیده‌تری بود.

۲

از ادبیات آلمان

سرگذشت ورتر Werther

اثر گوته Goethe (۱۷۴۹ ــ ۱۸۳۲)

ترجمهٔ نصراله فلسفی

خلاصهٔ داستان

«ورتر» جوان که برای پایان دادن به یک ماجرای عشقی؛ به شهر دیگر سفر کرده است، در این شهر به «شارلوت» دختر بزرگ حاکم پیر دل می‌بندد. اما بزودی خبردار میشود که دختر زیبا نامزدی بنام «آلبر» دارد که در سفر است. دوستی با دختر جوان رفته‌رفته بیشتر میشود وپس از اینکه آلبر از سفر برمیگردد و با شارلوت ازدواج می‌کند «ورتر» دوست خانوادگی آنها می‌گردد، برای اینکه فکر شارلوت را از سربدر کند سفر می‌کند و دست بکارهائی می‌زند. درپایان باز نمی‌تواند مقاومت کند و به شهر معشوقه بازمی‌گردد و بسراغ او میرود و آتش عشق رفته رفته شعله‌ورتر میشود. اما در این میان متوجه میشود که مخل سعادت خانوادگی آنان شده است و شارلوت با اینکه او را دوست دارد مجبور است که به شوهر خود وفادار بماند. «ورتر» تصمیم به خودکشی می‌گیرد و نیمه‌شب روزیکه پس از خواندن کتاب «اوسیان» برای شارلوت هردو بگریه افتاده‌اند و او صورت شارلوت را غرق بوسه کرده است، برای خاتمه دادن باین وضع لاینحل تصمیم به خودکشی می‌گیرد و مغز خود را پریشان می‌کند.

ما در اینجا مطالبی را که «ورتر» روزپیش از خودکشی برنامهٔ خود به شارلوت می‌افزاید؛ از روی ترجمهٔ آقای «فلسفی» نقل می‌کنیم:

امروز آخرین روز است، که من دیده می‌گشایم، دیگر این دوچشم من آفتاب تابنده را نخواهد دید: افسوس که امروز هم آسمان تیره و آفتاب از نظرم ناپدید

است!... ای طبیعت عزادار باش! زیرا پسر تو، دوست تو و عاشق تو راه مرگ می‌سپارد! شارلوت عزیزم، وقتی که انسان در دل می اندیشد که: «این آخرین صبح زندگانی من خواهد بود!» تأثیر این اندیشه را جز با تأثیرات مبهم خواب یا چیز دیگر مقایسه نمی‌تواند کرد.

روز آخر! این کلمهٔ آخر برای من مفهومی ندارد. امروز با کمال قوت نشسته ام و فردا بیجان و بی حرکت خواهم بود! مرگ چیست؟ هروقت که بفکر فرومیروم تصورات بسیار میکنم! من مرگ بسیاری ازمردم را دیده ام ولی اختیارات بشر چنان محدود است که از آغاز و انجام زندگی خود آگاه نیست؛ در این لحظه من هنوز از آن خویشتن و از آن توام! ولی عزیزم، در یک لحظه شاید تا ابد از یکدیگر دور می‌شویم... نه! شارلوت. چگونه ممکن است که من معدوم شوم! چطور میشود که تو نابود شوی؟ ما همیشه زنده خواهیم بود!... نیستی... معنی این کلمه چیست؟ من آنرا کلمهٔ بی معنائی میشمارم... آه شارلوت! مردن و در خاک سرد و تنگ و تاریک مدفون شدن! در جوانی دوست مهربانی داشتم، این دوست مرد، به تشییع جنازه اش رفتم. بچشم خود دیدم که چگونه گور را کندند و جسد بیجانش را بخاک سپردند. وقتی که خاک بر بدنش میریختند، پهلوی گور نشسته بودم. تابوتش را در گور فرو بردند. نخستین تودهٔ خاک ریخته شد و از تابوت او صدای شومی برخاست. باز خاک ریختند... صدا کم کم آهسته تر و آهسته تر شد تا اینکه تمام گور را خاک فراگرفت! من در کنار گور او بخاک افتادم... میگریستم و دلم از درد شکافته بود، ولی از آنچه در برابرم میگذشت، چیزی نمیفهمیدم. نمیدانستم مرگ چیست! از گور سرد و تاریکی که اینک در انتظار من است، بی خبر بودم!...

آخ! مرا ببخش، مرا ببخش! دیروز آن لحظه آخرین لحظهٔ زندگانی من بود! فرشتهٔ عزیزم، دیروز دل من گواهی داد که تو مرا دوست میداری! هنوز دو لبم از آن حرارت آتشین می‌سوزد! دلم بهیجان عشق شدیدتری مبتلا شده است. مرا ببخش! مرا ببخش!

آه شارلوت! من خوب میدانستم که مرا دوست میداری، از همان روز اول که چشم تو بر چشمم افتاد و دستت را در دست گرفتم، دلم بمهر و محبت تو گواهی داد. ولی باز هروقت که از تو دور میشدم، یا اینکه آلبر را در کنارت میدیدم، دلم از محبت

تو بدگمان میشد و خون در عروقم میجوشید!

آیا هیچ بخاطر داری که در روز این وصلت شوم که نتوانسته بودی یک کلمه با من سخن گوئی و حتی دست مرا بفشاری، دسته گلی برای من فرستادی؟ اوه! در برابر آن گلها بخاک افتادم و تا نیمه شب زارزار گریستم، آن دسته گل نشان روشنی از عشق تو بود!

درین جهان، همه چیز با زمانه میگذرد، اما آن حیات سوزانی که دیروز از لبان تو در من دمیده شده و هنوز هم مرا میسوزاند تا ابد خاموش نخواهد گشت؛ شارلوت مرا دوست میدارد! این بازو به گردنش حمایل گشته! این لبها روی لبان آتشینش لرزیده! این دهان به دهانش نزدیک شده! اوه شارلوت! تو از آن منی، و تا ابد از آن من خواهی بود! چه اهمیت دارد که آلبر شوهر تو باشد؟ شوهر تو! بگذار آلبر شوهر تو باشد! بسیار خوب، اگر در این جهان دوست داشتن تو، جدا کردنت ازآلبر گناهی بشمار می‌آید، من نیز خود را بسزای این گناه میرسانم! زیرا که من لذت این گناه را چشیده‌ام و دلم از آن قوت و مایهٔ زندگانی گرفته است... ولی از این ساعت از آن من خواهی بود! شارلوت تو از آن منی، پیش از تو بسرای دیگر می‌شتابم و شرح مصائب و آلام خویش را برای پدر آسمانی خود و تو میگویم، او مرا تسلی خواهد داد تا تو بیائی و چون هنگام آمدنت فرارسید، به استقبال تو خواهم شتافت و در آغوشت خواهم کشید و در برابر خداوندگار عالم، تا ابد، با تو خواهم بود.

آنچه میگویم خواب و خیال نیست. هرچه بگور نزدیکتر میشوم چشمانم بیناتر میشود. ما باز یکدیگر را خواهیم دید و از آن یکدیگر خواهیم شد! در آن جهان‌مادرتورا نیز خواهم دید و اسرارقلبی خویش را برایش فاش خواهم ساخت!

۳
از ادبیات فرانسه

بینوایان Les Misérables
اثر ویکتورهوگو (۱۸۰۲ ــ ۱۸۸۵)
ترجمهٔ حسینقلی مستعان (صفحه ۴۰۹ چاپ پنجم)

واترلو

ناپلئون به زره‌پوشهای «میلود» فرمان میدهد که فلات «مونسن‌ژان» را بتصرف درآورند.

غیرمنتظر

سه هزار و پانصد تن بودند. جبهه‌ئی بطول یک ربع فرسخ تشکیل میدادند. مردان قوی‌هیکلی بودند سوار بر اسبان زورمند. بیست و شش گردان بودند، پشت سرشان تکیه‌گاهی داشتند مرکب از لشکر «لوفورده نوئت»، صد و شش تن ژاندارم ممتاز، سربازان شکاری گارد، هزار و صد و نود و هفت مرد جنگی، و نیزه‌داران گارد، با هشتصد و هشتاد نیزه. اینان کلاه‌خودهای بی کاکل و زره‌های آهن کوفته داشتند. با طپانچه‌های قلطاقی در جیب‌های زین و قدارهٔ بلند. بامدادان همهٔ نیروی فرانسه آنانرا مورد ستایش قرار داده بود و این در موقعی بود که، ساعت نه صبح، شیپورها بصدا درآمده بود، همه موزیک سرود «نجات وطن را مراقب باشیم» میخواند و این گروه در ستونی متراکم، یک باتری[۱] در جناح و باتری دیگر در قلب، بین شوسه‌های «ژناپ» و «فریشمون» در دو صف بزرگ بحرکت درآمده بود و در خط توانای دوم که چنان عالمانه بدست ناپلئون تشکیل یافته بود و زره‌پوشهای «کلرمان» را در منتهی الیه سمت

۱. آتشبار.

چپ و زره‌پوشهای «میلود» را در منتهی الیه راست خود داشت و باصطلاح در دو سمت خود دو بال آهنین تشکیل داده بود موضع میگرفت:

آجودان «برنار» فرمان امپراطور را باین دست ابلاغ کرد. مارشال «نه» شمشیر از نیام کشید و فرمان حرکت داد. گردانهای عجیب بجنبش درآمدند.

درین موقع منظرهٔ وحشت‌آوری دیده شد.

همهٔ این سواره‌نظام، شمشیرها بالا، پرچم ها و شیپورها در معرض باد، هر لشکر در یک ستون، بیک حرکت و چنانکه گفتی یک فرد واحد است با دقت یک «قوچ مفرغی» (گرز فلزی بسیار سنگین و عظیمی شبیه به دیلم که در نبردهای قدیم برای سوراخ کردن و سرنگون ساختن دیوارها بکار میرفت و سرآن شبیه به کلهٔ قوچ ها جنگی بود) که شکافی باز کند، از تپهٔ «لابل آلیانس» پائین رفت. در گودال مخوفی که مردان بسیار در آن از پا افتاده بودند فروشد، آنجا میان دود ناپدید گردید، سپس از این تاریکی بیرون آمد. بر سمت دیگر دره نمودار شد، همچنان غلیظ و بهم فشرده با یورتمه سریع از زیر ابری از گلوله های توپ و خمپاره که بر سرش منفجر میشد سربالائی وحشت‌آور و پرگل تپهٔ «مونس‌ژان» را بالا رفت. همه با وضعی خشن، تهدیدآمیز و تزلزل‌ناپذیر صعود میکردند. در فواصل شلیک های توپخانه صدای سنگین پاهای اسبان شنیده میشد. چون دو لشکر بودند دوستون تشکیل داده بودند. لشکر «واته» سمت راست و لشکر «دلور» سمت چپ را داشت. از دور بنظر میرسید که دو مار طویل پولادین بسوی ستیغ فلات روانه اند. این مانندامری خارق العاده در نبرد انجام یافت.

از موقع تصرف سنگر بزرگ «موسکوا» بدست سواره‌نظام عظیم فرانسه هرگز نظیر این واقعه دیده نشده بود. اینجا دیگر «مورا» نبود اما«نه» اینجا هم بود. بنظر میرسید که این تودهٔ عظیم بصورت دیوی درآمده است و یک جان بیشتر ندارد. هر گردان سوار در حرکت، پیچ و خم بخود میداد و مانند حلقه ای از شاخه های مرجان متورم میشد. ازمیان دود غلیظی که پارگی هائی در آن ایجاد شده بود دیده میشدند. درهم پیچیدن کلاه‌خودها، فریادها، شمشیرها، جهش طوفانی کفل های اسبان با غرش توپ و غریو کوس، اغتشاشی با انضباط و مخوف، روی اینها همه، زره‌ها همچون فلس برپشت اژدهای هفت‌سر.

این روایات پنداری مربوط بعصر دیگری است. چیزی نظیر این رؤیا بلاشک در حماسه های کهن «اورفیک» دیده میشود؛ در آن حکایت آدمیان اسب‌پیکر، هیپانتروپهای عتیق، آن دیوار آدمی روی اسب سینه که بیک تاخت بر اولمپ صعود کردند، همه مخوف، روئین تن، مجلل، درعین حال خدا و جانور.

مطابقت عددی عجیبی بود، بیست و شش گردان پیاده منتظر این ۲٦ گردان سوار بودند. عقب ستیغ فلات، در سایه باتری مستتر، پیاده‌نظام انگلیس، منقسم بسیزده مربع، هر مربع مرکب از دو گردان و در دو ردیف هفت مربع در ردیف اول و شش مربع در ردیف دوم، قنداقهٔ تفنگ بر شانه، نشانه گرفته برای زدن آنکه درمیرسد، آرام، ساکت، بیحرکت، منتظر. این عده، زره‌پوشان فرانسوی را نمیدیدند، و زره‌پوشان قادر بدیدن آنان نبودند. نیروی انگلیسی صدای بالا آمدن این جزر و مد انسانی را از تپه می‌شنید. تزاید صدای پای سه هزار اسب، ضربات متناوب و متوازن سم های اسبان که با یورتمهٔ سریع صعود میکردند، خشاخش زره‌ها، چکاچاک شمشیرها و صدای یکنوع نفس کشیدن وحشیانه بگوش میرسید. سکوت هراس انگیزی حکمفرما شد؛ سپس، ناگهان یک ردیف طویل از بازوان افراشته با شمشیر کشیده برستیغ تپه نمودار شد و همانندم کلاه‌خودها، شیپورها، بیرق ها، و سه هزار سرباز با سبلت های خاکستری آشکار شدند که فریاد میزدند: زنده باد امپراطور! همهٔ این سواره‌نظام بر فراز دشت سرازیر شد، و این مثل شروع یک زمین لرزه بود.

ناگهان امر رقت انگیز در طرف چپ انگلیسیان و سمت راست ما، مقدمهٔ ستون زره‌پوش با فریاد مخوفی از جا برجست. زره‌پوشان همینکه عنان گسیخته و با همهٔ جوش و خروش و تاخت سریع شان بمرتفع ترین نقطه ستیغ رسیدند تا با یک حمله کار مربع ها و توپ های دشمن را بسازند بین خود و انگلیسیان، یک گودال عمیق دیدند. این راه مقعر «اوهن» بود.

لحظهٔ موحشی شد. درهٔ غیرمنتظر، دهان گشوده، تنده در زیر پای اسبان، به عمق چهار متر بین دو خاک ریز؛ ردیف دوم ردیف اول را بدون آن راند، و ردیف سوم ردیف دوم را. اسبان سر دو پا بلند می‌شدند، عقب میزدند، روی کفل میافتادند، چهار دست و پا بر هوا میلغزیدند، سواران را زیر خود میکوفتند، همه با هم زیر و زبر میشدند، هیچ وسیلهٔ عقب‌نشینی نبود، همهٔ ستون فقط بمثابهٔ یک تیر بود، نیروئی که برای محو

سپاه انگلیس تهیه شده بود فرانسویان را درهم شکست؛ درهٔ دلسخت نمیتوانست تسلیم شود جز آنکه مالامال شود! سواران و اسبان مخلوط درهم در آن غلطیدند و استخوانهای یکدیگر را نرم کردند. همه در این گودال بیک قطعه گوشت مبدل شدند؛ و هنگامی که این گودال از آدمیان جاندار پر شد دیگر سواران از روی آن عبور کردند و گذشتند. تقریباً یک ثلث تیپ «دوبوا» در این لجه فروریخت.

این شکست جنگ را آغاز کرد.

یک روایت محلی که مسلماً خالی از اغراق نیست، حاکی است که دو هزار اسب و هزار و پانصد مرد زنده‌زنده در جادهٔ گود «اوهن» دفن شدند. این رقم حقیقت‌نما، عدهٔ اجسادی را که روز بعد از جنگ باین گودال افکندند نیز شامل است.

ضمناً این را هم متذکر شویم که تیپ «دوبوا» که بسرنوشتی چنین شوم دچار شد همان بود که یکساعت پیش از این حادثه، پرچم گردان «لونه‌بورک» را گرفته بود.

ناپلئون پیش از آنکه این مأموریت را بعهدهٔ زره‌پوشان «میلود» واگذارد راه را با دقت مورد اکتشاف قرار داده اما موفق بدیدن این گودال که حتی چین کوچکی هم بر فراز تپه از آن نمودار نبود نشده بود. معهذا بامشاهدهٔ معبد سفیدی که در جادهٔ شوسهٔ «نی‌ول» دیده میشد به گمانش رسیده بود که ممکن است عایقی در آن راه وجود داشته باشد و در این خصوص سئوالی از «لاکوست» کرده بود. راهنما جواب داده بود: «نه». تقریباً میتوان گفت که مصیبت ناپلئون از این اشارهٔ منفی یک دهقان بیرون آمد.

حوادث شوم دیگری نیز از آن پس بایستی ظهور کند.

آیا ممکن بود ناپلئون در این گیرو دار فائق آید؟ در جواب میگوئیم نه. چرا؟ بسبب «ولینگتون»؟ بسبب «بلوشر»؟ نه! بسبب خدا.

بناپارت فاتح واترلو، در قانون قرن نوزدهم پیش بینی نشده بود. یک سلسله وقایع دیگر برای این عصرآماده میشد که ناپلئون را مقامی در آن نبود. ارادهٔ شوم حوادث، از دیرباز اعلام شده بود.

هنگام آن بود که این مرد عظیم از پای درافتد.

سنگینی بی اندازهٔ این مرد در کفهٔ مقدرات بشری تعادل را برهم میزد. این

شخص خویشتن را بتنهائی بیش از همهٔ جمعیت بشری بشمار میآورد. این عظمت های کلیهٔ حیات بشری که دریک سر متمرکز می‌شوند، جمع شدن همهٔ دنیادردماغ یک مرد، اگر دوام یابد برای مدنیت مهلک خواهد بود. هنگام آن رسیده بود که دست توانای عدل آسمانی از آستین بیرون آید. شاید اصول و عناصر، که جاذبیت منتظم در نظام اخلاقی نیز، مانند نظام مادی،وابسته به آن است، زبان بشکایت گشوده بودند. خونی که بخار از آن متصاعد میشود، مالامال شدن قبرستان ها از اجساد کشتگان، مادران اشکبار، مدعیان مخوفی هستند. هنگامیکه زمین، ازسرباری رنج میبرد ناله هائی اسرارآمیز در ظلمات هست که فقط در عالم بالا شنیده میشود.

ناپلئون در عالم ملکوت ببدی معرفی شده و تصمیم به سقوطش گرفته شده بود.

وی مصدع خداوند بود.

واترلو یک نبرد نیست: تغییر جبههٔ عالم است.

رنه René

اثر شاتوبریان Chataubriand

ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا

خلاصهٔ کتاب

«رنه» پس از شنیدن سرگذشت «شاکتاس» پیر، ماجرای زندگی خود را برای او شرح میدهد و میگوید: تولد من ببهای جان مادرم تمام شد. من کوچکترین فرزند خانواده بودم و جوانیم با محرومیت از مهر و شفقت گذشت وفقط محبت خواهرم «آملی» بود که مرا پابند میساخت.

پس از مرگ پدرم، خواستم مالیخولیای عجیبی را که دچاریأسم ساخته بود، زائل سازم و با این منظور به انگلستان و ایتالیا سفر کردم، ولی تماشای گذشته، با خرابه‌های معظم آن، وتماشای طبیعت با منظرهٔ زیبایش، بیهوده بودن درجات انسانی را بصورت عمیق تری بمن ثابت کرد.

پس از بازگشت بپاریس، خواهرم از ملاقات با من خودداری میکرد. در گوشهٔ دور افتادهٔ محله ای انزوا گزیدم تا بلکه آرامش را در تنهائی پیدا کنم. اما دیری نگذشت که دوباره تخیلات و اندیشه‌ها بسراغم آمد.

قسمتی که در اینجا انتخاب ونقل می‌شود نمونهٔ خوبی از آثار «بیماری قرن» است. «رنه» دچار آشفتگی درونی است ولی سبب آنرا نمی‌داند. ازدل خود میپرسد: «دیگر چه می‌خواهم؟» و برای این سؤال جوابی پیدا نمیکند.

قسمتی از متن کتاب

(چاپ سوم صفحه ٦٧)

هنگامیکه شب فرا می‌رسید، به آرامی از کلیسا باز میگشتم. در روی پلها

لحظه ای میایستادم و دیده بسوی مغرب میدوختم تا فرو رفتن قرص خورشید را در افق پهناور بنگرم. این گوی بزرگ آتشین چون کشتی شعله وری بود که گذشتن قرون را شماره میکند، حرکت میکرد و بالاخره همچون محتضری که دم واپسین خود را برآورد، یک دم آخرین بر کوه و دشت میتافت و سپس ناگهان فرومیرفت و همه جا را در ظلمتی عمیق فرومیبرد.

آنگاه بخویش میآمدم و راه خود را بسوی خانه پیش میگرفتم. در کوچه های خلوت و پر پیچ و خم چنین میپنداشتم که درون لابیرنتی شگفت سرگردان شده و یا به‌میان طلسمی دوارانگیز پای نهاده‌ام. همه جا خلوت و آرام بود و من درین خموشی بی‌پایان هیچ نمی‌گفتم و هیچ نمی اندیشیدم.

از پس پردهٔ تیره ای که پیش چشمانم را فراگرفته بود لبهای پرخندهٔ روستائیان را بخوبی مینگریستم و بخویش میگفتم که در زیر این آسمان پهناور حتی بیاد یک یار مهربان نیز دلخوش نمیتوانم بود.

درین میان ناگهان ساعت بزرگ کلیسا نواختن آغاز میکرد و آهنگ ضربات سنگین آن هریک تا مدتی دراز طنین میفکند. اندک اندک این طنین نیز خاموش میشد و بار دیگر سکوت پیشین حکمفرما میگشت. افسوس! در فاصلهٔ هریک از این زنگها چه چشمها بسته وچه گورها باز میشود! چه اشکهای گرم بر گونه های سرد فرو میریزد و چه ناله های غم بسوی آسمان بالا میرود!

چیزی نگذشت که این زندگانی نیز که در آغازم چنان‌فریفته کرده‌بود برای‌من تحمل ناپذیر گشت. دیگر از تکرار صحنه های پیاپی و یکنواخت خسته‌شده‌بودم. روح تشنهٔ من که پیوسته سراغ سرچشمه های نوین احساسات میگرفت چگونه بیش از این در فضای حقیر تحمل میتوانست کرد.

از نو با دل خود بمشاوره پرداختم و بار از او پرسیدم: «دیگر چه می‌خواهم؟» خود نیز بدرستی نمیدانستم. لیکن ناگهان چنین پنداشتم که زندگی در میان جنگلها و درختان خرم بسی دلپذیر خواهد بود. این خیال را در ذهن خود با همان حرارتی که در همهٔ افکار خویش بکار میبرم استقبال کردم. بیش از این درین باره فکری نکردم. یکباره زندگانی ساده و بی آلایش روستائی را که تنها روزی چند با آن گذرانیده ولیکن چنین میپنداشتم که قرنهای متمادی بدان مشغول بوده‌ام، ترک گفتم و آهنگ

سفر کردم.

از عزلتگه خویش بیرون آمدم تا خود را در کلبهٔ تازه‌ای زنده بگور کنم! بیاد آوردم که پیش از این هنگامی که آهنگ گردش گیتی کرده بودم از کوچکی آن شکوه داشتم، لیکن در آن لحظه کلبه ای محقر را برای خود بزرگ میپنداشتم!

بمن میگوئید فکری آشفته و طبعی متلون دارم و نمیتوانم مدتی دراز در یک اندیشه و مقصود باقی مانم. بمن میگوئید که همواره با تخیلات بی اساسی که بنای آسایش مرا زیرورو میکنند دمسازم و با اینهمه بجای اینکه از آنها بگریزم روزبروز بیشتر روی بدانها میاورم. افسوس! اگر هم اینهمه راست باشد منظور من این نیست. من فقط درپی گم گشتهٔ ناشناسی هستم که غریزهٔ من به تعقیب آن وادارم میکند. آیا گناه من است که هرچه جستجو میکنم برای هرچیز حدی می‌بینم و برای هر آغاز انجامی می‌یابم؟

تنهائی مطلق و نزدیکی با طبیعت، بمن حالتی بخشید که تشریح آن تقریباً محال است. در کلبه ای دورافتاده، بی دوست و بی خویشاوند و برای اینکه کاملتر گفته باشم بی اینکه در ملک پهناور زمین برای خود غمخواری شناسم، عمر میگذرانیدم و با اینهمه احساس میکردم که از شادمانی و خرمی بی‌پایانی برخوردار گشته ام.

گاه بی اراده از جای میجستم که درون دلم جوئی از آتش سوزنده جریان دارد. زمانی نیز بیجهت فریادهای جانگدازی برمیکشیدم و سکوت عمیق شب را که گوئی چون من در افکار تیرهٔ خود فرورفته بود، درهم میشکستم.

در روح اندوهگین من گودالی پدید آمده بود که برای پر کردن آن وسیله ای سراغ نداشتم. دیوانه‌وار از کلبهٔ خویش بیرون آمده به اعماق دره‌ها سرازیر میشدم و سپس ببالای کوه‌ها میدویدم. در تاریکی بی‌پایان شب که بر همه‌جا دامن گسترده بود، جستجوی آتشی میکردم که با آن قلب سرد خویش را حرارتی بخشم و درپی آبی بودم که آتش تند درون را با آن فرونشانم.

نمیدانستم چه میخواهم. فقط میدانستم که آنچه را که میخواهم نمی‌یابم! در میان بادها در آغوش امواج کف آلودهٔ رودخانه‌ها جستجوی این مطلوب ناشناس رامیکردم و در هیچ جا بجز شبحی از آن نمی‌یافتم. در چهرهٔ ستارگان آسمان و در معمای شگفت زندگی نیز جز سایه ای از آن نمی‌جستم.

این حال آرامش و انقلاب و نرمی و تندی گاه لذتی مخصوص داشت. یک روز در کنار جویباری ایستاده و براامواج سیمگون آن نظر دوخته بودم. تکیه گاه من درخت بیدی بود که برلب آب سر برافراشته بود. دست فرا بردم و شاخه ای از آن چیدم. امیدها، اندیشه ها و احساسات خویش رابر یکایک از برگهای آن فروخواندم و سپس آنها را دانه دانه در آب افکندم. گوئی بهمراه هر برگی که لحظه ای چند در دل امواج زیر و بالا میرفت و سپس برای همیشه ناپدید میشد، یکی از آرزوها و امیدهای من به وادی عدم میشتافت. توانگری که دیده بر اموال خود دوخته و پیوسته از بیم ربوده شدن آنها بر خویش میلرزد همچون من از دیدار ماجرائی که بر برگهای محبوبم میگذشت اسیر اندوه نمیگردد. راستی گاه مردمان چه اندازه بکودکان نزدیک میشوند.

بقیهٔ داستان کتاب:

«بالاخره بامید نجات از این تردید به جنگل رفتم. لکن اندوه پائیز بجز افزودن بر دردم تأثیر دیگری نکرد. درمقابل مالیخولیای ناشی از رنج، هیجانهای خاموش و آرزوهای تسکین ناپذیر نتوانستم مقاومت کنم. خواستم به عمر بی حاصلم خاتمه دهم و لازم دیدم که پیش از مرگ دربارهٔ ثروتم تدابیری اتخاذ کنم. و مجبور شدم به «آملی» نامه ای بنویسم. خودم تصور میکردم که موفق شده ام اصل موضوع را بخوبی از او پنهان کنم. اما او از اینکه دید درباره مسائلی که تا آنروز هیچگونه اعتنائی نداشتم سؤالی کرده ام به تلاش افتاد. بجای اینکه بمن جواب دهد ناگهان خودش پیش من آمد. وجود عزیز او بسادگی مرا از تصمیم منصرف کرد. ولی پس از مدت کمی خواهرم رااندیشناک ومضطرب دیدم. بالاخره روزی هنگام صبح او را در اطاقش نیافتم و دیدم کاغذی نوشته و بمن اطلاع داده است که ازمن جدا میشود و تصمیم دارد در کلیسائی تارک دنیا شود، او از افراط محبت بین من و خودش ترسیده و بخداوند پناه برده بود. بیهوده کوشیدم که او را از کلیسا بیرون بیاورم و چون موفق نشدم درمیان یأس ونومیدی به آمریکا مسافرت کردم. اکنون خبر یافته ام که آملی هنگام معالجهٔ عده ای از رفقای خود که دچای بیماری مسری شده بودند، خود نیز مریض شده و درگذشته است.»

«باباسوئل» که این داستان را گوش میکند، بالاخره لب بسخن میگشاید و میگوید که تخیلات واهی و غرورمشئومی «رنه» را بچنین روزی انداخته است.

رئالیسم

Réalisme

رومانتیسم، از یک لحاظ، همان راهی را می‌رفت که در آینده رئالیسم می‌بایست با ثبات و استحکام در آن قدم نهد. یعنی بجای تشریح دنیای مجردی که اشکال و رنگهایش در پشت پرده‌ای از قواعد محدود و عرف ادبی درهم ریخته باشد دنیائی را تصویر می‌کرد که دارای اشکال و رنگهای واقعی بود و از گذشتهٔ تاریخی یا دورهٔ معاصر الهام می‌گرفت. ولی در راه رسیدن به اوج این هدف دو مانع وجود داشت: نخست جنبهٔ «درونی» رومانتیسم و دخالت احساسات خود نویسنده در تجسم دنیای خارج، دوم تسلط تخیل بر واقعیت و تحت‌الشعاع قرار دادن آن. رئالیسم این دو جنبهٔ مکتب رومانتیک را درهم شکسته و بدور انداخته است. یعنی رئالیسم را باید پیروزی حقیقت واقع بر تخیل و هیجان شمرد. این مکتب ادبی بیشتر از این لحاظ حائز اهمیت است که مکتب‌های متعدد بعدی نتوانسته است از قدر و اعتبار آن بکاهد و بنای رمان‌نویسی جدید و ادبیات امروز جهان بر روی آن نهاده شده است.

رومانتیسم اجتماعی

از سال ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ در اطراف نویسندگان رومانتیک عدهٔ زیادی فیلسوف و جامعه‌شناس و مورخ و منتقد وجود داشتند که اغلب تمایلات

رومانتیک ها را تأیید می‌کردند، ولی گاهگاه نظریاتی اظهار می داشتند که بکلی با عقاید رومانتیک ها مخالف بود. حتی بعضی از آنها، بخصوص رمان‌نویسها، از رومانتیسم کناره گیری می‌کردند و طوری می نوشتند که گوئی ازچنین مکتبی خبر ندارند.

در این میان رومانتیسم احساساتی خود به خود شکست می‌خورد و رومانتیسم اجتماعی رواج می‌یافت. زیرا پس از سقوط امپراطوری ناپلئون، بعضی از نویسندگان می‌خواستند کاری کنند که بتوانند نظام اجتماعی را تغییر دهند. اغلب این نویسندگان رومانتیک بودند ولی فرق آنها با رومانتیک های احساساتی این بود که «فرد» را بر «جمع» ترجیح نمیدادند. برعکس همهٔ آنها یا سوسیالیست و یا متمایل به سوسیالیسم بودند و عقیده داشتند که بی نظمی های اجتماعی از این‌روتولید می‌شود که اقلیت کوچکی ثروت کشور را در دست خود جمع می‌کند و به اکثریت مردم اجحاف روا میدارد. می‌گفتند در یک اجتماع خوب و منظم، وظیفهٔ دولت این است که تساوی مالکیت و ثروت را حفظ کند. ولی این عده، اغلب رومانتیک بودند زیرا می‌خواستند اجتماع آینده را نه بشیوهٔ علمی و عملی، بلکه از روی تخیلات خود بنیاد نهند.

اما اصول موضوعهٔ این صاحب‌نظران همیشه جنبهٔ رومانتیک نداشت و احیاناً از لحاظی واجد جنبه های رئالیستی نیز بود. نظام های اجتماعی که متفکران آن زمان در آثار خود وصف می‌کردند باهم فرق بسیار داشت، با اینهمه اغلب ناقص یا تخیلی و غیرعملی بود. گذشته از آن هیچیک از این نویسندگان رئالیست نبودند، ولی تحقیق دربارهٔ مسائل زندگی و داوری دربارهٔ آن و آشنائی به‌طرز تفکر آزاد باعث می‌شد که دیگر، نویسندگان دنیا را از پشت پردهٔ اوهام و تخیلات تماشا نکنند بلکه بکوشند تا واقعیات زندگی را، مربوط بهر طبقه ای از مردم و هرمحیطی که باشد، تشریح و تبیین نمایند.

تأثیر بالزاک

در این زمان بالزاک با نوشتن دورهٔ آثار خود تحت عنوان «کمدی

انسانی» قدم تازه‌ای در عالم ادب برداشت و با اینکه قصد تشکیل مکتب نداشت و تئوری‌نویس نبود، پیشوای مسلم نویسندگان رئالیست شد. بالزاک نیز در همان اجتماعی میزیست که نویسندگان رومانتیک را در آغوش خود پرورده بود، اما این نویسنده به‌جای اینکه خود را تسلیم تخیل و حسرت سازد و دچار بیماری قرن شود و برای انصراف از فکر محیط خویش دست بدامن گذشتگان زند و به قرون وسطی پناه برد، اجتماع خود را با همهٔ مشخصات و اسرارش و با همه صفات و عادات و نیکی و بدیهائی که در آن بود در آثار خویش نشان داد. آنچه را که تا آنروز نویسندگان رومانتیک از آن غافل بودند، یعنی تأثیر و نفوذ پول را در اجتماع آن زمان بیان کرد. در مقدمهٔ سی صفحه‌ای داستان «دختر زرین‌چشم» پاریس را با طبقات مختلف مردمش نشان داد و نوشت: «این مردم یا زر می‌خواهند یا خوشی!» و گفت: «در پاریس عشق هوسی است و کینه چیز بیهوده‌ای. در آنجا انسان قوم و خویشی به جز اسکناس هزارفرانکی و دوستی به‌جز بانک رهنی ندارد.»

بالزاک میدانست که آنچه نویسندگان و شاعران رومانتیک تاآن روز گفته‌اند دیگر بکار نمی‌آید. در سال ۱۸٤۰ در مقدمهٔ «صحنه‌هائی از زندگی خصوصی» تذکر داد که در نوشته‌های رومانتیک: «همهٔ ترکیبات ممکن تمام شده و همهٔ اشکال آن کهنه و فرسوده گردیده است.» و نشان داد که کار رمان‌نویس در این دوره چیز دیگری است: باید جامعهٔ خود را تشریح کند و «تیپ»های موجود در این جامعه را نشان دهد؛ و گفت که کار نویسنده از یک لحاظ شباهت زیادی به کار «مورخ» دارد و در حقیقت نویسنده «مورخ عادات و اخلاق» مردم و اجتماع خویش است. اگر نوع معینی از جانوران را در دو نقطه‌ای که دارای آب و هوای متفاوت است در نظر بگیریم جانوران یکی از آن دو نقطه، تحت‌تأثیر آب و هوای آن نقطه، رفتار و مشخصات بخصوص پیدا می‌کنند. بشر نیز مولود اجتماع خویش است و همان تأثیری را که آب و هوای گوناگون در جانوران به‌جا می‌گذارد، اجتماعات مختلف در افراد بشر دارد. اما طبعاً چون بشر بسادگی جانوران نیست و دارای عقل و هوش است این تأثیرات نیز در او عمیق‌تر و

پیچیده‌تر است، و نویسنده نقاشی است که چهرهٔ روح افراد جوامع گوناگون و طبقات مختلف این جوامع را تصویر می‌کند. در این مورد «بالزاک» در مقدمهٔ «کمدی انسانی» چنین می‌نویسد:

«با تنظیم سیاههٔ معایب و فضائل و با ذکر آنچه زائیدهٔ هوسها و عشقها است و با تحقیق دربارهٔ مشخصات اخلاقی و باانتخاب حوادث اساسی جامعه و با تشکیل تیپ ها بوسیلهٔ صفات و مشخصات همانند، ممکن است به نوشتن تاریخی موفق شوم که مورخان از آن غافل بوده‌اند: یعنی تاریخ عادات و اخلاق جامعه!»

در نظر بالزاک زندگی عبارت از «توده‌ای حوادث و مسائل کوچک» است که رمان‌نویس باید آنهارا «تا حد لزوم» (ایده‌آل) بزرگ کند و ازمیان این حوادث، آنچه را که می‌تواند عناصر داستان او باشد انتخاب کند. همچنین باید قهرمان هائی برای داستان خود برگزینند که بتوانند نمونه‌ای برای نظایر خود باشند. و انتخاب و آفریدن چنین نمونه هائی است که **تیپیزاسیون** Typisation خوانده می‌شود. چنین پرسوناژی با فرد عادی و معمولی فرق بسیار دارد، مانند سزار **بیروتو** César Birotteau یا **وترن** Vautrin که بالاتر از اشخاص عادی هستند. اما بالزاک «حقیقت در طبیعت» را از «حقیقت در ادبیات» جدا می‌کند. اولی گاهی چنان تکان‌دهنده و خشن است که نمی‌توان دریک اثر ادبی واردش کرد و خواننده را ناراحت نساخت، پس نویسنده باید برای آفریدن «تیپ» دلخواه خویش حقیقت را از چند نمونهٔ واقعی و زنده بگیرد و با ذوق و هنری که دارد آنها را درهم آمیزد و «تیپ» کمال مطلوب خود را بسازد.

اینها مسائلی بود که بالزاک در لابلای صفحات آثار خویش مطرح کرد و به این ترتیب شالودهٔ رمان‌نویسی جدیدرا در ادبیات اروپا ریخت. البته بالزاک این فرصت رانیافت که عقاید خود را به صورت قواعد و قوانین و اصول مکتب تنظیم کند و از خود باقی گذارد، اما تحقیقاتی که بعدها بعمل آمد نشان داد که کار او به مراتب ازکار هرکس دیگری که قوانین و قواعدی برای ادبیات وضع کند بیشتر بوده است.

نبرد رئالیسم

نکتهٔ جالبی که باید در اینجا تذکر داده شود این است که رئالیسم، در وهلهٔ نخست عکس العملی بود که بر ضد جریان «هنر برای هنر» بوجود آمد، (هنر برای هنر را در فصل دیگری به تفصیل شرح خواهیم داد) اما نبرد رئالیسم نخست در عرصهٔ ادبیات درنگرفت، بلکه این نبرد در میدان نقاشی بوقوع پیوست. پیشوای رئالیسم در نقاشی **گوستاوکوربه** Gustave Courbet (۱۸۱۹ ــ ۱۸۷۷) بود که می‌گفت: «هدف هنر برای هنر، بیهوده و پوچ است.» کوربه، که آثارش را در نمایشگاههای نقاشی رومانتیک تحقیر می‌کردند، به دفاع از خود برخاست و با تأسیس نمایشگاهی از آثار خود، دست بمبارزه با رقیبان زد. این مبارزهٔ پر سر و صدا، که از سال ۱۸٤۸ تا ۱۸۵۰ ادامه داشت، به پیروزی کوربه منجر شد و او توانست افکار عمومی را بسوی خود جلب کند. این پیروزی در عرصهٔ ادبیات نیز مؤثر افتاد و کمک مهمی به نویسندگان رئالیست کرد.

رئالیسم بعنوان مکتب ادبی، پیش از هرجای دیگر، در فرانسه بمیان آمد، اما پایه گذاران مکتب ادبی رئالیسم نویسندگان بزرگی که امروزه ما می‌شناسیم نبودند، بلکه نویسندگان متوسطی بودند که اکنون چندان شهرتی ندارند. این نویسندگان عبارت بودند از **شانفلوری** Chan pfleury و **مورژه** Murger و **دورانتی** Duranty.

نام رئالیسم و قواعد مکتب آن را نخست «شانفلوری» در اولین نوشته های خود بتاریخ ۱۸٤۳ بمیان آورد. در «مانیفست رئالیسم» چنین نوشت: «عنوان «رئالیست» به من نسبت داده می‌شود، همانطور که عنوان «رومانتیک» را به نویسندگان و شاعران سال ۱۸۳۰ اطلاق می‌کنند.»

«شانفلوری» همهٔ اشکال و انواع نویسندگی را که تا آن زمان وجود داشت انکار کرد، آنان را که رمان را به ادعانامه مبدل ساخته بودند بباد سرزنش گرفت، به نویسندگانی از قبیل **اوژن سو** و **الکساندردوما** که به واقعیات زندگی بی اعتنا بودند و خود را تسلیم تخیلات بی پایان می‌ساختند، حمله کرد، رمانهای

شاعرانه به «سبک ژرژساند» را هم بسبب لحن احساساتی شدید و سبک تصنعی نفی کرد.

در این میان فقط روش «بالزاک» را میپسندید و چنین میگفت: «دانستن برای توانستن! این است عقیدهٔ من! توانائی بیان آداب و اخلاق و عقاید و قیافهٔ اجتماعی که در آن زندگی میکنیم. خلاصه، ایجاد هنری زنده! این است هدف من.» و میافزود: «مکتبها را دوست ندارم سبک ها را دوست ندارم و قراردادهای قبلی را دوست ندارم، برای من مشکل است که خود را در چهاردیواری کلیسای رئالیسم محبوس کنم، من در «هنر» چیزی بجز «صمیمیت» نمیشناسم.»

در سال ۱۸۵۲، اصول عقاید خود را بصورت قطعی تری مطرح کرد و گفت که رمان نویس قبلاً باید وضع خارجی افراد را مطالعه کند، چیزهای متعددی از آنها بپرسد و به جوابهاشان توجه کند، در عاداتشان دقیق شود، از همسایه هاشان تحقیقاتی بعمل آورد، سپس همهٔ این اسناد و مدارک را با سلیقه و روش خویش خلاصه کند و در نوشتن داستان مورد استفاده قرار دهد. به این ترتیب کار نویسنده به صورت نوعی تندنویسی و عکس برداری از جهات مختلف درمیآید. و هرگونه تخیل و تفنن از میان میرود.

«شانفلوری» و رفیق و پیرو او «دورانتی» که به مخالفت با رومانتیسم برخاسته بودند، صحنه هائی از زندگی خورده بورژواها و مردم عادی را انتخاب کردند و در آثار خود توصیف نمودند. از این نویسندگان «دورانتی» بیشتر به زندگانی اجتماعی و به عرف و عادات مردم توجه داشت و میکوشید که هنر او برای اجتماع مفید واقع شود. «دورانتی» مجله ای نیز بنام «رئالیسم» منتشر ساخت و در آن **پارناسین ها** را بشدت مورد حمله قرار داد. «دورانتی» و همکارانش حملات شدیدی هم به رومانتیک هامیکردند: «هوگو» را «غول» و «موسه» را «سایهٔ دون‌ژوان» و «گوتیه» را «پیرمرد خسته از ساده‌لوحی» مینامیدند. میگفتند: «شاعران پست‌ترین دلقک های دنیا هستند» از شعر بشدت متنفر بودند بطوریکه «دورانتی» به شوخی یک طرح قانونی مرکب از چند ماده نوشت، مبنی بر اینکه هرکس شعر بگوید محکوم به اعدام خواهد شد.

مجلهٔ رئالیسم پس از پنج ماه تعطیل شد، اما تعطیل آن مبارزهٔ رئالیست‌ها را تخفیف نداد و «دورانتی» در مقاله‌ای که به مناسبت تعطیل آن انتشار داد، نوشت: «رئالیسم مرد، زنده‌باد رئالیسم!»

این نویسندگان گذشته از قواعدی که برای رئالیسم بیان داشتند و تئوریهائی که نوشتند بفکر ایجاد آثار رئالیستی نیز افتادند و رمانهائی نوشتند که هیچکدام ارزش و اعتباری پیدا نکرد. مخصوصاً «شانفلوری» اصرار داشت که قدم بر جای پای بالزاک بگذارد. «**برونتیر** Brunetière سخن‌سنج معروف فرانسوی معتقد است که «او مردی شجاع اما عامی بود، بالزاک را صمیمانه می‌ستود اما آنچه از کمدی انسانی توانسته بود بشناسد، تقلید مسخره‌ای بیش نبود و آنچه از آثار بالزاک بنظرش مهم جلوه می‌کرد وجود خرده‌بورژواها و پیردخترها بود.»

آنچه دربارهٔ این نویسندگان باید گفت این است که اینان نویسندگان درجه اول نبودند، اما وجود هردو در رشد و پیشرفت نهضت ادبی آن عصر تأثیر زیادی داشت و مسلماً بی‌وجود آنها، نهضت رئالیستی چنان شدت و حدتی نمی‌یافت و به آن سرعت به حد کمال نمی‌رسید. تا آن زمان در مورد **بالزاک** و **استاندال** نظریه‌های مختلفی حکمفرما بود. «بالزاک» دوست رومانتیک‌ها بود و آنها را به باد تمسخر می‌گرفت، با اینحال در آثار «استاندال» تخیلاتی که بی‌شباهت به تخیلات رومانتیک‌ها نبود دیده می‌شد. عده‌ای «بالزاک» را بزرگترین نویسندهٔ رومانتیک می‌شمردند و آثار استاندال را نمی‌توانستند ازآثار رومانتیک‌ها تفکیک کنند. اما به‌دنبال نبرد رئالیسم و تجلیل «شانفلوری» از بالزاک، **سخن سنجان** بزرگی چون **سنت‌بوو** Sainte-Beuve و **تن** Taine نیز آثار «استاندال» و «بالزاک» را ستودند و رئالیسم آنها را تشریح و توجیه کردند. خود این سخن‌سنجان نیز در برابر کسانی که از رومانتیک‌ها و کلاسیک‌ها دفاع می‌کردند، جانب «واقعیت» را گرفتند و رئالیسم برای آنها به‌صورت مکتب ادبی برگزیده درآمد.

تحول ادبیات

تضادی را که رئالیسم با رومانتیسم دارد، باید قبل از اینکه به تحلیل هرگونه تمایلات و مفاهیم بپردازیم، درمشخص‌ترین صورت ادبیات جستجو کنیم: درجه‌بندی انواع ادبی درهم میریزد و طبیعت هریک از آنها دستخوش تحولات مهمی می‌شود. و نیز همراه با ادبیات، برداشتی هم که از نویسنده وجود دارد تغییر می‌کند.

در هر عصری یکی از انواع ادبی نوع غالب و برگزیده شمرده می‌شود، رومانتیسم دوران شعر بود. همانطور که قرن هفدهم قرن تراژدی بود و قرن هیجدهم قرن نثر اندیشه. اهمیت رمان رومانتیک روشن است اما این رمان چه رازگوئی غنائی باشد، چه نماد یا آفرینش یک دنیای خیالی، درهرحال بیشتر به عالم شعر وابسته است.

پایان رومانتیسم همزمان است با زوال نیروهای شاعرانه. **تئوفیل گوتیه** در سال ۱۸٦۷ گفت: «ذوق زمان از شعر روگردان شده است.» مشخص‌ترین شاعران عصر، به دنبال زمینه‌های غیرشخصی، روایتی، تحلیلی و یا فلسفی رفتند. اثر رابرت براونینگ R. Browning نوعی معماری روشنفکری است که حاکی از علاقه‌ای تقریباً علمی به آگاهی است. Enoc Arden اثر تنی‌سن Tennyson یک سرگذشت است. اشعار اشپیتلر Spitteler آلمانی روایات حماسی است. برای کاردوچی Carducci ایتالیائی، طبیعت واقعیت زیبائی است که باید تحلیل شود و تاریخ موضوع شاعرانهٔ مهمی است. دیگران برای شعر بیش از اینکه جنبهٔ فلسفی قائل باشند مأموریت مدنی یا اجتماعی قائل شدند. «الکساندر پوشکین» وقتی سخن از «هنر برای مردم» بمیان می‌آید با جملهٔ معروف «نکراسف» پاسخ میدهد: «تو می‌توانی شاعر نباشی ــ اما باید شهروند باشی.» برای عدهٔ دیگری از هنرمندان این دوران، از قبیل تئوفیل گوتیه و طرفداران هنر برای هنر شاعری یک اشتغال صنعتگرانه است و شعر یک اثر جواهرسازی. با وجود این در تمام این جریانها هدف، دادن جهت عینی به شعر است. اما باجدا کردن شعر از هیجانها و

سرابهای درون باید گفت که آنرا از خودش جدا می‌کنیم. چند نفر از شاعران دوران رئالیست هرقدر که بزرگ باشند چهره تعلیماتی، روایتی، یا اخلاقی شعرشان ما را از آنها جدا می‌کند و می‌توان باین نتیجه رسید که درمرحلهٔ میان رومانتیسم و سمبولیسم، شعرمدتی در خواب بوده است.

عصر رئالیست یک عصر انتقادی است. در برابر برتری حساسیت ذهنی و نیروی تخیل، با سلاح آگاهی روشن بینانه به مقابله برمی‌خیزد. نیچه عصر خودش را عصر «ارادهٔ نامحدود رسیدن به آگاهی» می‌نامد. تن فیلسوف فرانسوی علیه «رویا وتجرید» قیام می‌کند و رنان Renan نویسنده را نظیر فیلسوف و دانشمند می‌داند و می‌گوید: «وقتیکه نویسنده بتواند آنچه را که قطعی است قطعی بشمارد، آنچه را که محتمل است محتمل بداند و آنچه را که ممکن است ممکن بخواند، باید وجدانش راحت باشد.» و باید گفت که زمینهٔ اصلی اندیشهٔ این دوران را این فیلسوفان و نویسندگان با آثاری در انتقاد، تاریخ و مسائل دیگر فراهم ساختند: «اصل انواع» داروین، «دروس فلسفهٔ اثباتی» اگوست کنت A. Comte، «نخستین اصول» اسپنسر Spencer، «پرت رویال» سنت‌بوو، در شمار این آثار بود.

با وجود این در نظام آفرینش ادبی، تقدم رمان تردیدناپذیر است. دوران رومانتیک، چند رمان‌نویس بخود دیده بود، اما سالهای ۱۸۵۰ تا ۱۸۹۰ در ادبیات غرب، عصر رمان است. چه از نظر کیفی وچه از نظر کمی رمان در درجه اول اهمیت قرار دارد.

رئالیسم و برون گرائی

رئالیسم در درجهٔ اول بصورت کشف و بیان واقعیتی تعریف می‌شود که رومانتیسم یا توجهی به آن نداشت و یا آن را مسخ می‌کرد. در این دوران سلطهٔ علم و فلسفهٔ اثباتی (Positivisme) رمان نمی‌تواند وجود خود را توجیه کند مگر با کنار گذاشتن وهم و خیال و توسل به مشاهده. فلوبر می‌گوید: «رمان باید همان روش علم را برای خود برگزینند.» و تن می‌گوید: «امروز از رمان تاانتقاد و از

انتقاد تا رمان فاصلهٔ زیادی نیست. هردو تحقیق و مطالعه ای دربارهٔ انسان هستند.» همهٔ آن چیزهائی که در رومانتیسم، چیزی غیرواقعی را جایگزین واقعیت می‌کرد: (از قبیل ماوراالطبیعه، فانتزی، رویا، افسانه، جهان فرشتگان، جادوواشباح) حق ورود به‌قلمرو رئالیسم ندارند.

البته توجه به سرزمین های دیگر و به زمان های دیگر (سفر در مکان و سفر در زمان) که ازمشخصات رومانتیسم بود، هیچکدام از ادبیات رئالیستی حذف نشده اند. اما جای خیالبافی دربارهٔ سرزمین های دوردست را سفر واقعی و مشاهدهٔ آن سرزمین ها گرفته است: فلوبر پیش از نوشتن «سالامبو» به «تونس» سفر می‌کند. و طبعاً چون سفر در داخل هر کشور آسانتر از سفر به کشورهای دوردست است رمان های نویسندگان رئالیست بیشتر شرح و تحلیل شهرها و محله های سرزمین خودشان را دربردارد. (بعنوان مثال، نورماندی در آثار **فلوبر** و **موپاسان**، «بری» درآثار **ژرژساند**، استکهلم در آثار **استریندبرگ**،«سیسیل» درآثار **ورگا** و رومانی، در آثار **امینسکو** جای مهمی را اشغال کرده اند).

و تاریخ نیز الهام‌بخش آثار رئالیستی متعددی است. از سالامبوی فلوبر گرفته تا رمان های «هنریک سینکویچ» که لهستان بین سالهای ۱٦٤۸ و ۱٦۷۲ را بازسازی می‌کند. اما رمان‌نویس رئالیست تاریخ را هم زمینه ای برای آگاهی های دقیق تلقی می‌کند نه سرچشمه ای برای خیالبافی. از اینرو گذشته ای که در آثار رئالیستی مطرح می‌شود بیشتر گذشتهٔ نزدیک جامعه ای است که خود نویسنده متعلق به آن است. **شانفلوری** در سال ۱۸۷۲ رئالیسم را چنین تعریف می‌کند: «انسان امروز، در تمدن جدید.» و در سال ۱۸۸۷ **موپاسان** صورت دیگری از این تعریف را می‌آورد: «کشف و ارائهٔ آنچه انسان معاصر واقعاً هست.» خلاصه اینکه نبوغ نویسندهٔ رئالیست در خیالبافی و آفریدن نیست، بلکه در مشاهده و دیدن است.

نمی‌توان رومانتیسم و رئالیسم را بعنوان دو مکتب «غیرواقعی» و «واقعی» در برابر هم قرار داد. رومانتیسم جهان محسوس را کشف کرده است و درواقع، سرآغازی برای رئالیسم است. اما رومانتیسم وقتیکه واقعیت را

دربرمی‌گیرد، با شتاب و با ذهنیت به آن می‌پردازد. رئالیسم همانسان جایگزین رومانتیسم می‌شود که تجزیه و تحلیل جای ترکیب را می‌گیرد و کشف و جستجوی دقیق جانشین الهام یکپارچه می‌شود. رئالیسم طرفدار تشریح جزئیات است. وقتی بالزاک می‌نویسد: «تنها تشریح جزئیات می‌تواند به آثاری که با بی دقتی «رمان» خوانده شده‌اند ارزش لازم را بدهد.» و وقتی استاندال از «حادثهٔ کوچک واقعی» حرف می‌زند، درواقع هردو از رئالیسم خبر می‌دهند. «واترلو»ی هوگو در «بینوایان» رومانتیک است و واترلوی «استاندال» در «صومعهٔ پارم» رئالیستی است.

این طرفداری از آگاهی عینی و دقیق که بر رئالیسم غربی حکمفرما است زائیدهٔ شرائط فکری و اجتماعی خاصی است. عصر، عصرعلم وفن است. همه متفکران بزرگ زمان می‌کوشند به روش آگاهی و روش عمل دقیقی دست یابند: شناختن دنیا برای تغییر دادن آن. دربارهٔ این شناخت و نتیجهٔ این آگاهی ها هم به هیچوجه خیالبافی و پناه بردن به عالم رویا جایز نیست. علوم، روشهای دقیق خود را دارند. و قوانینی که در زمینهٔ واقعیت بدست آمده است ـــ از قبیل مفید بودن، تحول، انتخاب طبیعی و مبارزهٔ طبقاتی ـــ درعین حال که بما امکان عمل دربارهٔ دنیا می‌دهند، ما را از اینکه در خارج از حدود آنها اقدام کنیم منع می‌کنند و به یک پذیرش عمقی مجبورمان می‌سازند.

این نیز درست نیست که بگوئیم عصر رئالیست بعد ازدوران رومانتیک، بدبینی سرخورده ای است که بدنبال یک دوره امید و ایمان آمده است.

تیبوده Thibaudet منتقد و فیلسوف فرانسوی رمان رئالیستی را فرونشستن یک هیجان می‌خواند. رئالیسم را نتیجهٔ نوعی سرخوردگی می‌شمارند که بدنبال سال ۱۸٤۸ و زایل شدن رویاهای بزرگ حاصل شده است. البته شکی در این نیست که نوعی بدبینی رئالیستی وجود دارد. «رنان» می‌گوید که حقیقت اندوهبار است و «نیچه» حقیقت را مرگبار می‌خواند. رومانتیسم فرانسه با «نبوغ مسیحیت» اثر **شاتوبریان** آغاز می‌شود که بیانگر ایمان است اما پاسخ رئالیسم به این دوران، اثر انتقادی «تاریخ منابع مسیحت» اثر «رنان» است که

بـرشک و تردید مبتنـی است. در برابر خوشبینـی سیاسی ویکتورهوگو و لامارتین، نیهیلیسم اجتماعی «فلوبر» و دیگران بمیان می‌آید. اما عکس قضیه هم می‌تواند صادق باشد. آیا رومانتیسم در موارد متعددی حاکی از نومیدی و سرخوردگی نیست؟ از نظر داستایوسکی انسان رومانتیک کسی است که بر باطل بودن ارزشهای قرن هیجدهم پی برده است، ارزشهائی که در آن قرن، بر ضد ارزش های سنتی کلاسیک علم شده بود. بنظر داستایوسکی رسالت قرن او این است که باایمان (مذهبی و اجتماعی) نوساخته ای با اندوه فردی که بایرون و لرمانتوف بیانگر آنند مقابله کند.

ادبیات رئالیستی طبعاً موضوع خود را جامعهٔ معاصر و ساخت و مسائل آن قرار می‌دهد: یعنی چنین جامعه ای وجود دارد و اثر ادبی را مجبور می‌سازد که به بیان و تحلیل آن بپردازد. ادبیات رومانتیک ادبیات اشرافی و فردی بود، خوانندگان ثابت و مشخصی نداشت. اما در اواسط قرن نوزدهم جامعهٔ همرنگی متشکل شد. بورژوازی بطور قاطع جای اشرافیت را گرفت و ادارهٔ نهضت صنعتی را بدست گرفت و هم این طبقه بود که کتاب می‌خرید و می‌خواند و موفقیت نمایشنامه ها را در تئاترها تضمین می‌کرد. دنیای معاصر زمینهٔ آثار ادبی بود، اما طبعاً این آثار به لو دادن نقاط ضعف همین جامعه می‌پرداخت و ارزشهای جاافتادهٔ آن را بباد انتقاد می‌گرفت. برجسته ترین آثار ادبی حاکی از مخالفت بودند. کینه نسبت به بورژوازی برای «فلوبر» و برادران گنکور Goncourt دلیل زندگی است. ایبسن، استریندبرگ، تورگنیف و تولستوی در آثارشان بورژوازی عصر خود را متهم می‌کنند. یا بهتر بگوئیم خود بورژوازی است که نقاط ضعف خود را برملا می‌سازد. کتاب «سرمایه» و یا «سرگذشتهای یک شکارچی» را کارگران و زحمتکشان ننوشته اند. ادبیات اجتماعی، اصلاح‌طلب یا انقلابی، حاصل کار نویسندگان بورژوا است. همچنین «رمان عامیانه» که در اواخر دوران رومانتیک ظهور کرده است: از قبیل پاورقی های «اوژن سو»، «هوگو»، «دیکنز»، «بالزاک»، از مردم و برای مردم حرف میزنند. و نیز برای بورژوازی عصرشان از مردم کوچه و بازار از اعماق اجتماع لندن و پاریس حرف میزنند و درواقع با

کشف و شناساندن تیره‌روزی های موجود، بورژوازی را در برابر مسئولیت خود قرار می‌دهند.

فلوبر و رئالیسم

بزرگترین نویسندهٔ رئالیست در این دوره **گوستاوفلوبر** است و شاهکار او مادام بوواریMadame Bovary کتاب مقدس رئالیسم شمرده می‌شود. موضوع این کتاب داستانی است که واقعاً در فرانسه اتفاق افتاده و قهرمانان آن آدمهای طبیعی و عادی هستند که هیچگونه تخیلی در آفریدن آنها دخالت نداشته است. از شروع نخستین صفحات کتاب قدرت نویسنده در مشاهده و ثبت حقایق زندگی به چشم می‌خورد. در «مادام بوواری» هیچ چیز خیالی و غیرعادی دیده نمی‌شود.

فلوبر قهرمانان خود را، مانند مثالهای واقعی شان در اجتماع، زندگی بخشیده و سپس آنها را تا دم مرگ همراهی کرده است. اما او هم مانند بالزاک عقاید خود را هرگز بصورت اصول قاطع و قاعده و قانون بیان نکرده است. با وجود این باید گفت که هیچ نویسنده‌ای دربارهٔ شرائط آفرینندگی رمان باندازهٔ او اندیشه نکرده و مغز خود را نکاویده است. مکاتبات او که بسیار فراوان و متعدد است آکنده است از ملاحظاتی، چه دربارهٔ شرائط کارآفریدهٔ خود او و تنظیم و بازنویسی آثارش، و چه دربارهٔ شرائط کلی هنر رمان‌نویسی.

فلوبر بعنوان عکس العمل در برابر تمایلاتی که بعد از سال ۱۸۵۰ در ادبیات پیدا شده بود، این نکته را که رمان باید شامل هدف اخلاقی روشن باشد و یا از یک تز سیاسی یا اجتماعی و یا مذهبی مایه بگیرد انکار می‌کند. همانطور که «بودلر» و «پارناسین ها» گفته اند، رمان بعنوان یک نوع ادبی، درست مانند نقاشی، موسیقی و یا شعر به عالم هنر تعلق دارد. از این نظر، کیفیت بیان باید اولین مسئلهٔ مورد توجه رمان‌نویس باشد. فلوبر می‌گوید:

به کسانی که در نوشتن سبک نیکوئی دارند ایراد می‌گیرند که فکر اصلی و هدف اخلاقی را نادیده گرفته اند، چنانکه گوئی هدف پزشک بهبودی بخشیدن،

هدف نقاش تصویر کردن و هدف بلبل خواندن نیست و باین ترتیب هدف هنر نیز بیش از هر چیزی زیبائی نیست...

رمان‌نویسی که رمان را در خدمت یک «تز» قرار می‌دهد، نه‌تنها به رسالت هنرمند خیانت می‌کند، بلکه هنر را تنزل می‌دهد و مبتذل می‌سازد و دانسته و یا ندانسته، آن را بجای اینکه خود «هدف» باشد بصورت «وسیله» درمی‌آورد: وسیله‌ای پر سود برای هدفی که اغلب نفعی در آن دارد:

وکیل‌مآبی در همه جا ریشه کرده است، حرص نطق کردن، داد سخن دادن و دفاع کردن؛ الههٔ هنر سکوئی برای بالا رفتن هزاران حرص و آز می‌شود... آه، ای «اولمپ» بیچاره، آنها حاضرند که قلهٔ تو را به مزرعهٔ سیب‌زمینی تبدیل کنند.[1]

آیا منظور فلوبر این است که رمان باید هرگونه ایدآل اخلاقی را نادیده بگیرد؟ نه، بهیچوجه، زیرا اگر نویسنده به زیبائی هنری دست بیابد، از همین طریق به زیبائی اخلاقی نیز خواهد رسید و باین ترتیب مفید و مؤثر خواهد بود:

پس هنر مانند طبیعت بر اثر علو و عظمت بالقوه‌اش، اخلاقی و مفید خواهد بود. کمال مطلوب چون خورشیدی است که همهٔ آلودگیهای زمین را جذب می‌کند و می‌خشکاند!

گذشته از اینها، زیبائی اندیشه، از زیبائی قالب جدائی‌ناپذیر است. این نکته را برای نخستین بار «بوفون»[2] باکمال وضوح بیان کرد و گفت: «سبک عبارت است از نظم و حرکتی که انسان به اندیشه‌های خود می‌دهد.» آنچه مردم بنا به عادت به دو قسمت «قالب» و «محتوی» تقسیم می‌کنند در واقع چیز واحدی بیش نیست، و «قالب» و «محتوی» دو دیدگاه مختلف و کیفیات یک جوهر واحد هستند:

شاعر فرمالیست! چرا پیاپی می‌گوئی که من زرق و برق و زر و زیور را دوست دارم؟ اینها کلمات دهن پرکن و توخالی هستند که سودجویان نثار هنرمندان واقعی می‌کنند. من، تا زمانی‌که کسی نتوانسته است در جمله‌ای قالب و محتوی را از هم جدا

۱. از نامهٔ فلوبر به لوئیز کوله L.Colet بتاریخ ۱۸ سپتامبر ۱۸۴۶.

2. Buffon

کند و آنها را جداجدا بمن نشان بدهد، در این عقیده‌ام پایدار خواهم بود که این دو کلمه کلماتی بی‌معنی هستند. هیچ اندیشهٔ زیبائی بدون قالب زیبا و هیچ قالب زیبائی بدون اندیشهٔ زیبا وجود ندارد.

بدینسان در نظر فلوبر، رمان‌نویس در درجهٔ اول، هنرمندی است که هدفش ایجاد یک اثر هنری کامل است. اما این کمال بدست نمی‌آید مگر اینکه نویسنده همانطور که دربارهٔ مسائل مختلف، افکار پراکنده‌ای را که دارد از مغزش دور می‌کند، عکس‌العمل‌های احساساتی و هیجانات شخصی خود را هم از خود دور کند. رمان‌نویس باید اثر «غیرشخصی» بوجود بیاورد. از این نظر هیچ کسی باندازهٔ یک رمان‌نویس با شاعر غنائی فرق ندارد.

تو متأسف خواهی شد از اینکه ترانهٔ خودت را سر داده‌ای. این کار ممکن است یکبار، در یک فریاد، نتیجه‌بخش باشد، اما هر مایه تغزلی که مثلاً بایرون داشته باشد، شکسپیر با سبک غیرشخصی فوق بشری‌اش او را درهم می‌شکند و کنار میزند... هنرمند باید کاری کند که آیندگان گمان کنند او زندگی نکرده است.

آنهائی که هیجانهای خودشان را در آثارشان گسترش می‌دهند، شایستهٔ نام هنرمند واقعی نیستند از اینرو در چشم «فلوبر» هم تحقیر می‌شوند.

همه آنهائی هم که از عشقهای ناکام مانده‌شان، از گور مادر و پدرشان، از خاطره‌های عزیزشان برای شما حرف میزنند، مدال‌ها را می‌بوسند و در مهتاب گریه می‌کنند، بدیدن کودکان از شدت مهربانی هذیان می‌گویند، در تئاتر غش می‌کنند و در برابر اقیانوس حالت تفکرآمیزی بخود می‌گیرند همه از یک قماشند! دلقکند! دلقک! معرکه‌گیرانی هستند که برای بدست آوردن چیزی، بر روی قلب خودشان پشتک ووارو میزنند.

این جمله دقیقاً متوجه جنبهٔ شخصی و خصوصی رمانتیسم است. هنر در نظر فلوبر بسیار نزدیک به علم است و تأثرناپذیری دانشمند در برابر طبیعتی که مطالعه می‌کند، بنظر او سرمشقی است برای رفتار رمان‌نویس، در برابر بشریتی که تصویر می‌کند. رمان‌نویس، برای اینکه این تصویرش درست و واقعی باشد، باید عادل باشد و نسبت به شخصیت‌هایش بیطرفی قاضی را داشته باشد نسبت به

طرفهای دعوا:

آیا وقت آن نیست که عدالت را وارد هنر کنیم؟ درآنصورت است که بیطرفی تصویر، عظمت قانون و دقت علم را پیدا خواهد کرد[۱]

همانسان که قاضی باید خارج از منافعی باشد که می‌بایست قطع کند، رمان‌نویس هم باید از آن زندگی که تصویر می‌کند منتزع باشد. چون زندگی موضوع کار رمان‌نویس است. پس رمان‌نویس باید از درگیر شدن در میان چرخ و دندهٔ زندگی اجتماعی خودداری کند، با کنار ماندن و یا جدائی نسبی است که می‌تواند واقعیت خارجی را با دقت و صحت هرچه بیشتر تصویر کند. در ۱۵ دسامبر ۱۸۵۰ چنین نوشت:

انسان وقتیکه با زندگی درآمیخته است آن را آنطور که باید نمی‌بیند.

کمال مطلوبی که هنرمند دارد برای او بمنزلهٔ قانون است و این کمال مطلوب باو اجازه می‌دهد که به شخصیت‌های خود مشخصات کلی یک «تیپ» را بدهد. درواقع جالب بودن رمان بسته به این نیست که در آن مشخصات استثنائی و حتی بی‌نظیر یک فرد تشریح شود، بلکه هریک از اشخاص رمان باید انسانی باشد با کلیت انسانی اش و تصویر گروهی از افراد بشری باشد با خصوصیاتی که کم و بیش همگانی است:

هنر برای تصویر استثناء ها بوجود نیامده است... ممکن است اولین شخصی که با شما برخورد می‌کند، خیلی جالب‌تر از آقای «گوستاوفلوبر» باشد، زیرا حالتی کلی‌تر و درنتیجه «تیپیک»تر دارد.

یکی ازموانع اساسی این صداقت، «الهام» است. فلوبر به این حالت ناپایدار و به این نیروی اسرارآمیزی که ناگهان گریبانگیر نویسنده میشود و موقتاً اختیار از کف او می‌گیرد، نیش و کنایه‌ای نیست که نزده باشد:

«باید ازهرچیزی که شبیه الهام است حذر کرد. زیرا نوعی طرفداری و هیجان ساختگی است که انسان عمداً در خود ایجاد می‌کند و بخودی خود پیدا نمی‌شود ضمناً

۱. از نامه‌ای به «ژرژساند» ۱۰ اوت ۱۸۶۸.

انسان با «الهام» زندگی نمی‌کند. «پگاز»[۱] اغلب بجای اینکه چهارنعل بدود راه میرود. همهٔ استعداد انسان در این است که رفتار او را به آن صورتی که می‌خواهد درېیاورد[۲]»

بعقیدهٔ فلوبر، الهام که در همه هنرها زیان‌بخش است، در هنر رمان‌نویس این زیانش دوبرابر می‌شود. زیرا گذشته از اینکه نمی‌گذارد نویسنده، آگاهانه، از همهٔ امکانات هنرش استفاده کند، او را از آن کوشش صبورانه و جانکاهی که مواد لازم را برای اثرش فراهم می‌کند، یعنی از «مشاهده» بازمی‌دارد. زیرا رمان، به آن صورتی که فلوبر در نظر دارد، تنها یک کار هنری نیست بلکه در عین حال یک کار رئالیستی است. جستجوی دقیق و صبورانهٔ امر واقع، جزئیات روزمره و تیپیک و حرکات و رفتار رازگویانه با درخشش‌های ناگهانی مخیله و سرمستی زودگذر آن همانقدر ناسازگار است که کار سنگین و دقیق هنرمند موسیقی‌دان در مراعات مکث‌ها و اصوات.

موپاسان درمقدمهٔ «پیروژان» (۱۸۸۸) اندرزهائی را که فلوبر باو داده است، از زبان او چنین می‌نویسد:

آنچه را که انسان می‌خواهد بیان کند، باید مدتی دراز و با دقت فراوان نگاه کند، تا بتواند جنبه‌ای از آن را پیدا کند که پیش از آن بوسیلهٔ هیچکسی گفته نشده است. در هرچیزی جنبهٔ بیان‌نشده‌ای وجود دارد. زیرا ما عادت کرده‌ایم از چشمانمان فقط با خاطرهٔ آنچه پیش از ما دربارهٔ شیء مورد نظرمان اندیشیده شده است استفاده کنیم. کوچکترین چیزها هم جنبهٔ ناشناخته‌ای دارند. آنرا پیدا کنیم... باین ترتیب است که کار انسان بدیع و اصیل می‌شود.»

پس رمان‌نویس باید واقعیت را بطور مداوم و پیگیرانه مشاهده کند، تا خصوصیات تازه‌ای از آن را بدست بیاورد: خصوصیاتی را که چشمهای بی استعدادتر و بی دقت‌تر نمی‌توانند ببینند. رفته‌رفته عادت می‌کند به این که

۱. Pegase مظهر الهام در افسانه‌های یونان که به شکل اسب بالداری است.

۲. در نامه به «لوئیز کوله»، ۱۳ دسامبر ۱۸٤٦.

«آدمهای دوروبر خود را به صورت کتاب ببینند» و با نوعی تلاش ذهنی که اغلب دردناک است، **«خود را به درون اشخاص رمان منتقل کند نه اینکه آنها را بسوی خود بکشد.»** با توجه به فورمول بالا انسان پی می‌برد که چگونه دو عامل مهم سبک فلوبر، یعنی تأثیرناپذیری و مشاهده، بصورت ظریفی باهم مربوط اند.

اما زیانی که الهام به سومین عامل سبک فلوبر، یعنی «توجه به قالب» میزند، کمتر از دو مورد دیگر نیست. درواقع، هنر نثرنویس بسیار دشوارتر از هنر شاعر است. زیرا شاعر متکی به «قواعد ثابت» و «مقادیری راهنمائی های عملی است که علم و فن حرفهٔ او را تشکیل می‌دهد.» و حال آنکه:

در کار نثر احتیاج به احساس عمیق نوعی وزن فرار هست، بی هیچ قاعده و قطعیتی؛ خصائصی مادرزادی و نیز قدرت تعقل، و حس هنرمندانهٔ بسیار ظریف و موشکافانه لازم است تا در هر لحظه بتوان حرکت، رنگ و آهنگ و سبک نوشته را به تبع آنچه باید بیان شود تغییر داد[۱]

گذشته از دشواری هائی که اختصاص به «سبک» دارد، دشواری دیگری هم وجود دارد که در ارتباط با کار «ترتیب کلام» است که آن نیز دارای اهمیت زیادی است. نسبت قسمت های مختلف اثر، روشنی و هماهنگی آنها، عبور از قسمتی به قسمت دیگر، و این ها برای رمان‌نویسی که پابند هنر است اشکالات فراوانی تولید می‌کند، چنانکه خود فلوبر از این بابت رنج بسیار برده است.

البته سبک فلوبر دستورالعملی برای همهٔ آثار رئالیستی شمرده نمی‌شود زیرا شکل افراطی سبک فلوبر، به رمانی منجر می‌شود که عبارت از فرم خالص است و محتوی مادی آن که از راه مشاهده بدست‌آمده است یا کاملاً رنگ می‌بازد و یا بهانه‌ای و فرصتی می‌شود برای «سبک» به مفهوم وسیع کلمه، یعنی هماهنگی کلمات و ساختمان جمله ها و عبارات: یعنی همان «کتاب بر روی هیچ» که فلوبر بهنگام مشاهدهٔ بازی نور برروی یکی از دیوارهای «آکروپل» به

۱. در مقدمه «پیر و ژان»، از قول فلوبر.

آن فکر می‌کرد: رمانی کاملا انتزاعی که همه زیبائی آن عبارت از رابطهٔ رنگها و خطوط خواهد بود و همه وجودش راساختمان جمله ها و نور پردازی تشکیل خواهد داد. اما در وراء این رویا که شاید تحقق ناپذیر باشد، فلوبر کوشیده است کمال مطلوب تازه‌ای را پیشنهاد کند و آن اتحاد و تمایلی است که تا زمان او با هم متضاد شمرده می‌شد: دقت پربارانهٔ واقع گرائی و ذوق هنری خالص.

یک مکتب عینی و غیرشخصی

در فصل پیش گفتیم که رومانتیسم مکتبی «ذهنی» یا «درونی» (Subjectif) است. یعنی خود نویسنده در جریان نوشته اش مداخله می‌کند و به اثر خود جنبهٔ شخصی و خصوصی میدهد.

و حال آنکه رئالیسم، چنانکه تاکنون در این مقاله بیان شد، مکتبی عینی یا «برونی» (Objectif) است و نویسندهٔ رئالیست هنگام آفریدن اثر بیشتر تماشاگر است و افکار و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر نمی‌سازد. رئالیسم می‌خواهد همه واقعیت را کشف کند اما در خواننده اش یک احساس را تولید کند که واقعیت است که ظاهر می‌شود. برای این منظور به هنری غیرشخصی متوسل می‌شود که نویسنده از آن کنار گذاشته شده است. رمان‌نویس از تظاهر به حضور خود در اثر، از رازگوئی های احساساتی و از فلسفه‌بافی احتراز می‌کند. حتی از نمایاندن خود در اثر بعنوان نویسنده هم خودداری می‌کند. باین ترتیب در رمان رئالیستی حتی روشی هم که در آثار بالزاک بکار می‌رفت متروک شده است. رمان‌نویس دیگر حق ندارد صدای خود را هم به صدای شخصیت های اثرش درآمیزد، دربارهٔ آنها قضاوت کند و یا سرنوشت‌شانرا پیش بینی کند. اطلاعی که او دربارهٔ هریک از قهرمان هایش دارد درست به اندازه‌ای است که شخصیت های دیگر رمان هم می‌توانند داشته باشند. ازاین رو هرگز خود را بعنوان مشاهده‌گر ممتاز و مطلع عرضه نمی‌کند و درواقع کمدی بی اطلاعی رابازی می‌کند. گفتگوهای بین شخصیت ها بتدریج شرح ماجرا را می‌سازند و معمولا صحنه ای که شرح داده می‌شود در همان لحظهٔ روایت جریان

می یابد.

اما این نکته روشن است که نویسنده نمی‌تواند بکلی وجود خود را در اثر پنهان نگهدارد. هرچند که افکار خود را از زبان قهرمانان می‌گوید و در ساختن صحنه ها مجسم می‌سازد ولی شکی نیست که این افکار از آن اوست. همانطور که ماتریالیسم «خانوادهٔ روگون ماکار» بیان افکار امیل زولا است، «جبر تاریخی» جنگ و صلح نشان‌دهندهٔ افکار تولستوی است و با این که این دو اثر با سبک ناتورالیستی و رئالیستی نوشته شده اند و جنبهٔ شخصی و درونی ندارند ولی افکار نویسندگانشان از خلال آنها درست باندازهٔ خوشبینی خیرخواهانه و ترحم آمیز ویکتورهوگو در کتاب «بینوایان» آشکار است.

قهرمان‌ها و موضوع اثر رئالیستی

نویسندهٔ رئالیست به هیچوجه لزومی نمی‌بیند که فرد مشخص و غیرعادی و یا عجیبی را که با اشخاص معمولی فرق دارد بعنوان قهرمان داستان خود انتخاب کند. او قهرمان خود را از میان مردم و از هرمحیطی که بخواهد گزین می‌کند و این فرد درعین حال نمایندهٔ همنوعان خویش و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند، این فرد ممکن است نمونهٔ برجسته و مؤثر یک عده از مردم باشد ولی فردی مشخص و غیرعادی نیست. مثلاً وقتیکه نویسندهٔ رئالیست می‌خواهد جنگ را موضوع کتاب خود قرار دهد هیچ شکی نیست که در انتخاب قهرمان، افسر جزء یا سرباز را بر فرماندهٔ لشکر ترجیح میدهد، زیرا آن سرباز به میدان جنگ خیلی نزدیک تر و تأثیرات آن محیط در او خیلی بیشتر از فرمانده است. و علت تمایل بارزی که رئالیست‌ها به افراد «کوچک و بی اهمیت» نشان میدهند همین است.

در مورد موضوع اثر نیز نویسندهٔ رئالیست بهیچوجه خود را مجبور نمی‌بیند که مثل رومانتیک ها عشق راموضوع رمان قرار دهد. زیرا در نظر نویسندهٔ رئالیست عشق نیز پدیده ای است مانند سایرپدیده‌های اجتماعی و هیچ رجحانی برآنها ندارد. و چه بسا نویسندهٔ رئالیست کتابی بنویسدکه در آن کلمه ای از عشق

وجود نداشته باشد و در عوض از مسائل دیگری بحث شود که اهمیت آنها خیلی بیشتر از عشق است. همچنین حوادث تصادفی دور از واقع و بی تناسب در آثار رئالیستی دیده نمی‌شود، مثلاً کسی به شنیدن یک نصیحت تغییر اخلاق و روحیه نمیدهد یا کسی از عشق دیگری نمی‌میرد. وحدت مصنوعی در آنها وجود ندارد، بلکه وقایع آنها تعدادی حوادث عادی و چه بسا حقایق آشفته ای اسمت که پشت سرهم اتفاق می افتد، ولی نویسندهٔ رئالیست می‌کوشد که با استفاده از تأثیر محیط و اجتماع خارج و وضع روحی قهرمانان خود، روابط طبیعی را که در لابلای حوادث وجود دارد،نشان دهد.

صحنه سازی در رئالیسم و رومانتیسم

صحنه سازی تشریح و تجسم محیطی که حادثه در آن اتفاق می افتد در آثار رومانتیک و رئالیستی با هم فرق بسیار دارد.

نویسندهٔ رومانتیک وقتیکه می‌خواهد صحنهٔ داستان خود را نشان دهد کاری به واقعیت ندارد، بلکه آن صحنه را بنا به وضعی که به داستان خود داده است می‌سازد و کاری می‌کند که آن صحنه نیز در خوانندهٔ احساساتی مؤثر افتد و نفوذ نوشتهٔ او را بیشتر سازد. ولی نویسندهٔ رئالیست از تشریح صحنه ها بهیچوجه چنین خیالی ندارد، بلکه صحنه ها را بدین قصد تشریح می‌کند که خواننده از شناختن آن صحنه ها بیشتر با قهرمانان و وضع روحی آنها آشنا شود. یعنی او فقط در موردی به توصیف صحنه ها اقدام می‌کند که به آن احتیاج دارد. مثلا بالزاک در آغاز کتاب «بابا گوریو» به این سبب همهٔ اطاقهای پانسیون «مادام و وکر» را با آن دقت توصیف می‌کند که نشان دهد آن پدر با عاطفه ای که همهٔ ثروت خود را بپای دخترش ریخته بود، درچه مکانی زندگی می‌کرد و آن مکان چه تأثیری می‌توانست در روحیهٔ آن پیرمرد داشته باشد. یا گوستاو فلوبر در «مادام بوواری» بدین منظور آن توضیح و تفصیل بیش از حد را دربارهٔ قصبهٔ کوچک I,Abbaye Yanville می دهد که بتواند نشان دهد مادام بوواری در آن قصبه چه اندازه دچار دلتنگی و خستگی می‌شده است. والا اگر این قسمت را زائد

تصور کنند و از کتاب حذف نمایند، خواننده‌ای که این تشریح و توضیح مفصل را نخوانده باشد، نمی‌تواند پی ببرد که چرا «اما» در اثنای گردش، میان بازوان «رودلف» می افتد. در نتیجه، این کار او را غیرعادی و دور از واقعیت تصور می‌کند و ارزش رئالیستی کتاب، از نظر او پنهان می‌ماند.

همین کوشش ها برای تطبیق قهرمان‌ها و صحنه های کتاب با واقعیت است که حتی خود نویسندگان بزرگ را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد، تا آنجا که وقتی ژول ساندو دربارهٔ مرگ خواهر خود با بالزاک سخن می‌گوید، نویسندهٔ بزرگ ناگهان در میان سخن ناتمام دوستش می‌دود و می‌گوید: «همه این چیزها می‌گذرد... باید به واقعیت پرداخت. راستی بگو ببینم، اوژنی گرانده را به که باید شوهر داد؟»

رئالیسم در کشورهای دیگر

بطور کلی در سالهای بین ۱۸۵۰ و ۱۸۹۰ تمایلاتی که حاکی از عکس العمل هائی نسبت به رومانتیسم بود در ادبیات همهٔ کشورهای غرب دیده شد و این تمایلات باشدت و ضعفی که داشتند وابسته به جریان «رئالیسم» بودند که «ناتورالیسم» را نیز بدنبال داشت.

در انگلستان

این سالها در انگلستان دوران تسلط اندیشهٔ علمی و پیشرو استوارت‌میل Stuart Mill، داروین و اسپنسر Spencer است که در عالم ادب روشن‌بینی آگاهانهٔ تاکری Thackeray را دربرابر اوهام بایرونی قرار میدهد و مستندنویسی چارلز رید Charles Reade و ویلکی کالینز Wilkie Collins و اثر انسانی جرج الیوت George Eliot را جایگزین تخیلات احساساتی والتر اسکات میسازد و بالاخره شعر اندیشیده و فلسفی براونینگ Browning را بجای تغزل خالص

شلی و کیتس می‌آورد. اما رئالیسم انگلیسی بصورتی نیست که دقیقاً دنبالهٔ رئالیسم فرانسوی شمرده شود. در انگلیس رئالیسم همزمان با دوران فرمانروائی ملکه «ویکتوریا» بود و این دوره که بنام «دورهٔ ویکتوریا» نامیده میشود یکی از دوره های غنای ادبیات انگلستان است. ضمناً اشاره به این نکته ضروری است که رئالیسم در انگلستان نوعی عرف مداوم است (دانیل دفو همانقدر رئالیست بود که «تاکری») و چون رومانتیسم انگلیسی هم به اندازهٔ رومانتیسم فرانسه تند و پرشور نبود، عکس العمل شدیدی هم ایجاد نکرد و رئالیسم انگلستان بصورت معتدلی آغاز شد و در بیان واقعیت های زندگی با طنز و مطایبه توأم بود از طرف دیگر قراردادهای اجتماعی که در انگلیس بشدت مورد نظر است نگذاشت که آزادی های اخلاقی خاص ناتورالیسم به ادبیات انگلیس راه پیدا کند.

در سال ۱۸۳۵ رئالیسم سنجیده و مستقلی در ادبیات انگلستان، بخصوص در رمان نویسی، بمیان آمد. بارزترین نمایندهٔ ادبیات انگلیس در این دوره چارلز دیکنز (۱۸۱۲ ــ ۱۸۷۰) است که هجو رومانتیسم را می‌کرد اما خود او با انسان دوستی شدید و لحن احساساتی اش درعین حال به آن پایبند می‌ماند. دیکنز از میان طبقات پائین اجتماع برخاست و از همان سالهای کودکی مجبور شد که برای کسب روزی کار کند. درچهارده رمانی که تا سال ۱۸۷۰ نوشت با لحن طنزآمیز خویش زندگی طبقات پائین کشورش را با قدرت تمام تصویر کرد. هیچ نویسنده ای نتوانسته است چنین چهره های مؤثر و فراموش نشدنی تصویر کند. رئالیسم دیکنز مبتنی بر انسانیت و بشردوستی است. دیکنز بیچارگان و ساده دلان و کودکان را دوست داشت. پیش از او هیچ نویسندهٔ دیگری نتوانسته بود با چنان قدرتی اطفال کوچک را وارد اثر خود کند و جاودانی سازد. کسی که رمان های دیکنز را بخواند دریک صفحه بشدت می‌خندد و در صفحهٔ دیگر از شدّت تأثر اشک می‌ریزد و یا از هیجان بخود می‌لرزد. آثار دیکنز بخصوص در آلمان بشدت مورد استقبال واقع شد و نویسندگان بزرگ آن کشور را تحت تأثیر قرار داد.

رئالیسم آمیخته با بدبینی، تحت تأثیر ادبیات فرانسه در اواخر قرن در این کشور ظهور کرد. آثاری در انگلستان منتشر شد که متهورانه تر بود و در آنها

عکس العملی نسبت به قراردادهای اخلاقی و اجتماعی دولت ویکتوریا دیده میشد. یکی از نویسندگان این دوره گیسینگ Gissing (۱۸۵۷ــ۱۹۰۳) است که در سراسر عمر خود با فقر و بیچارگی دست بگریبان بود. از دیکنز پیروی می‌کرد اما آثارش تلخ‌تر و بدبینانه‌تر از آثار دیکنز بود. دیگر باید هنری جیمس Henry James (۱۸٤۳ــ۱۹۱٦) را نام برد که امریکایی بود ولی در انگلستان بسر می‌برد. آثار «فلوبر» و «تورگنیف» را مطالعه می‌کرد و می‌کوشید که با سرمشق گرفتن از آنها رمان را بصورت اثر هنری درآورد. در رمانهای متعدد خود نخست مدتی به تشریح تفاوت انگلیسیها و امریکائیها پرداخت. سپس تا حدی به تصویر و تحلیل جامعهٔ انگلیسی همت گماشت. «جیمس» تماشاگر بی احساسی است، دامنهٔ دیدش محدود، اما رمانهایش از لحاظ تنظیم مطلب و شیوهٔ نگارش شایان اهمیت است.

ضمناً از سال ۱۸۷۵ ببعد در ادبیات انگلیس جریانهای تازه‌ای بمیان آمد. مردیتMeredithبا روانشناسی روحانی، ساموئل باتلر S. Butler با عصیان بر ضد مکانیسم، چسترتون Chesterton با ایمان شدید مذهبی و بالاخره رابرت لوئی استیونسن R. L. Stevenson با ماجرا و فرار به سرزمین های دیگر نمایندگان این جریانهای گوناگون بودند.

در آلمان

ادبیات آلمان پس از مرگ گوته و پس از اینکه از اوج شکوفائی رومانتیسم فروافتاد برای مدتی گوئی همهٔ نیروی خود را از دست داده بود. هیچ اثر برجسته ای بوجود نیامد و مخصوصاً رئالیسم در آن کشور بصورت مکتب مستقلی ظاهر نشد. برخلاف نویسندگان رئالیست فرانسوی که با جار و جنجال بعنوان مبارزه با رومانتیسم قدم به میدان نهاده بودند، از میان نویسندگان آلمانی آنان که بهره‌ای از رئالیسم داشتند درعین‌حال می‌کوشیدند که جنبه های رومانتیک و حتی کلاسیک را هم در آثار خود حفظ کنند. از اینرو آثاری نظیر «ایمنزه» Immensee اثر تئودراشتورم T. Storm (۱۸۱۷ــ۱۸۸۸) که در

این دوره بوجود آمده است بیشتر رنگ آثار رومانتیک را دارد و جاذبه اش در شگفتی آن است. **گوتفرید کلر** Gottfried Keller (۱۸۱۰ — ۱۸۹۰) که از مردم زوریخ بود، هرچند که در شاهکار خودش «هانری سبز» با بدبینی رومانتیک به مبارزه برمی‌خیزد و از ضرورت توافق با زندگی سخن می‌گوید، اما همه نیروی خود را از راه دادن همان رومانتیسم مورد مخالفت خود به اثرش، بدست می‌آورد. رمانهای روستائی «کلر» رنگ محیط سویس را دارد. مخصوصاً تراژدی رئالیستی او بنام «رمئوژولیت در دهکده» یکی از شاهکارهای رمان روستائی شمرده میشود.

در شعر آلمان نیز در فاصلهٔ بین **هاینریش هاینه** H. Heine و **اشتفان گئورگه** Stefan George هیچ اثر بزرگ شعری، دیده نمی شود. **دهمل** Dehmel را با شعر مردمی اش و **هولتز** Holz را با مدرنیسمش می‌توان شاعران رئالیست شمرد. اما آنها شاعران بزرگی نیستند.

تئاتر آلمان پس از یک دوران دراز و بی اثر «نئورومانتیسم» تحت تأثیر **استریندبرگ** و **ایبسن** و تئاتر آزاد آنتوان، یکرشته آثار مهم ناتورالیستی بوجود آورد که مشخص‌ترین نمونهٔ آنها آثار **هاوپتمان** Hauptman است (از قبیل نمایشنامهٔ «نساجان»)

رئالیسم بورژوا

اصطلاحی است که به جریان رئالیستی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در ادبیات آلمان اطلاق می‌شود. پس از شکست انقلاب ۱۸۴۸، بورژوازی آلمان به وضع سیاسی و اجتماعی موجود گردن نهاده و راضی شده بود به اینکه از آزادی های اقتصادی وسیع استفاده کند و در انتظار وحدت آلمان باشد. این رفتار در وضع ادبی آن روزگار نیز مؤثر واقع شد. در بیانیه هائی که منتشر می‌شد و نیز در مجله های Die Grenzboten و Deutsches Muzeum، **یولیان اشمیدت** J. Schmidt و **گوستاوفریتاگ** G. Freytag به شعر متعهد شاعران و نویسندگان انقلابی می‌تاختند و خواستار بازگشت به قالب های زیبا شناختی محض دوران کلاسیک

و آثار هنری مستقل بودند که منعکس کنندهٔ همهٔ جهان باشد. **فردریش اشپیلهاگن** F. Spielhagen در **تئوری و تکنیک رمان** (۱۸۸۳) این نکته را به‌عنوان دستورالعمل مرکزی تئوری رمان مطرح کرد: به عقیدهٔ او کار نویسنده عبارت است از کشف قوانین اساسی واقعیت و بازنمائی آنها در اثر خویش و تا حدامکان جلوگیری از دخالت درون گرائی خویش.

هریک از جزئیاتی که به شیوهٔ واقعگرائی تحلیل می‌شود، باید در ساختار کل اثر به صورتی ادغام شود که نوعی ارجاع نمادین به مجموعهٔ حامل معنی باشد. **فریدریش تئودور فیشر** F. T. Vischer این تکنیک را نوعی ایدآلی کردن غیرمستقیم می‌نامد (استتیک ۱۸٤٦ ـــ ۱۸۵۷) بدینسان هنر به‌صورت توجیه دنیائی درمی‌آید که هرچند به‌طور ریشه‌ای ناسوتی شده است، اما به‌صورت زیبا و معقول شناخته می‌شود. و اما دربارهٔ موضوع این آثار، باید گفت این گروه از رئالیست ها می‌خواهند که ملت آلمان را در حال کار نشان دهند. و می‌گویند که ادبیات باید برروی زمینهٔ ملی بنا شود. نوع رئالیسم بورژوائی در رمان های **گوستاو فریتاگ** مشخصات کامل خود را پیدا می‌کند.

در امریکا

رومانتیسم امریکا نیز مانند رومانتیسم انگلیس بشدت دارای عناصر رئالیستی است. و رئالیسم امریکائی در واقع ادامهٔ طبیعی رومانتیسم شمرده می‌شود و هیچگونه قطع رابطه‌ای بین آنها وجود ندارد. روش مشاهده و طنز **واشینگتن ایروینگ** قاطعیت سختگیرانهٔ **امرسون**، دقت تحلیلی **کوپر**، انضباط بیان **ادگار پو**، و صحت تجسم **ناتانیل هاوثورن**، و **تورو**، به رومانتیسم امریکائی رنگ خاصی میدهد. برعکس «والت ویتمن» شاعر رئالیسم، بافصاحت و هیجانش درواقع رومانتیک ترین شاعر ادبیات امریکاست.

اما آنچه باید حتماً در مطالعهٔ ادبیات امریکا درنظر گرفته شود این است که ادبیات امریکا در رابطهٔ نزدیک با زندگی جامعهٔ امریکائی است. گفته اند که در امریکا رومانتیسم در دوران های رفاه گل می‌کند و رئالیسم در دوران های بحران و

وحشت. چنانکه اوج رمان رئالیستی امریکا بین سالهای ۱۸۸۰ تا ۱۹۱۰ بوده و نیز تاریخ پیدایش یک نئورئالیسم توانا در ادبیات امریکا سال ۱۹۲۹، بعد از بحران اقتصادی معروف و ورشکستگی «وال استریت» است.

در سال ۱۸۷۷ اعتصابهای خشونت آمیز «پیتسبورگ» و «شیکاگو» را به خون و آتش کشیده بود. مزرعه داران بر اثر سفته بازی بانک داران به خاک سیاه نشسته بودند. مهاجران برای پیدا کردن کار در زحمت بودند. نارضائی حاصله از فساد سیاستمداران به اوج رسیده بود. در سال ۱۸۹۱ آنارشیستها بی آنکه جرمشان واقعاً ثابت شود در ماجرای Haymarket محکوم شده بودند و بدار آویخته شدند. این ماجرا ناگهان یک مرد بوستونی ایده آلیست و متشخص را که زندگی برهمن واری داشت، اشعار و رمانهائی بسبک دوران ویکتوریا نوشته بود و مجلهٔ بسیار محافظه کارانهٔ Atlantic Monthly را اداره می‌کرد بخود آورد. این نویسنده که ویلیام دین هاولز William Dean Houvells نام داشت، در حالیکه پنجاه سالگی را پشت سر گذاشته بود تغییر جهت داد. کرسی استادی دانشگاه هاروارد را رد کرد، بوستون را ترک گفت و به نیویورک رفت و به رادیکالیسم روی آورد. معنی این روش از نظر ادبی پذیرفتن رئالیسم بود. «هاولز» آنگاه در رمانهای خود از قبیل A Hazard of new fortunes یا Annie Hilburn به تصویر چهرهٔ امریکای جدید سرمایه داری و صنعتی پرداخت. در رمان او کشیشی را می‌بینیم که از مقام کشیشی خود دست می‌کشد تا در صف کارگران ریسندگی قرار بگیرد. بزودی «هاولز» در کنار آن دسته از رادیکالیستهای جوان قرار گرفت که ادبیات امریکا را بسوی ناتورالیسم سوق دادند.

البته این ناتورالیسم مثل ناتورالیسم فرانسه یک مکتب ادبی نبود، بلکه جنبش همه جانبه ای بود که از خشم و نارضایتی دهقانان و کینهٔ مردم تهیدست شهرستانی در برابر ثروتمندان تازه بدوران رسیده زائیده شده بود. این نویسندگان در آثار خود از رمان نویسهای فرانسوی از قبیل «فلوبر»، «موپاسان» و «برادران گنکور» و امیل زولا سخت متأثر بودند. نویسندهٔ رئالیست و ناتورالیست در الابیات

امریکا چهرهٔ خاصی دارد: او معمولا انسان فقیری است از یک اقلیت ملی و یا نژادی که حرفه‌های گوناگون را آزموده و سرانجام از مسیر روزنامه‌نویسی وارد عالم ادب شده است. او که خشمگین و ناامید است چهرهٔ مجسم عصیان و بدبختی است. چهار پنج نویسندهٔ پرارزشی که نمایندگان برجستهٔ ادبیات امریکا در این دوران شمرده می‌شوند همه‌شان زندگی دشوار و یا غم‌انگیزی داشتند. استفن کرین Stephen Crane در بیست و نه سالگی مرد، فرانک نوریس Frank Norris در سی و دو سالگی و جک لندن Jack London در چهل سالگی خودکشی کرد. هیچکدام آنها مجال نیافتند که به اوج هنر خود برسند.

از «استفن کرین» گذشته از «نشان سرخ دلیری» the Red Badge of Courage که شاهکار او شمرده می‌شود و با الهام از جنگهای داخلی نوشته شده است، باید به این اثر دیگری با نام Maggie; a Girl of the streets اشاره کرد. این کتاب ماجرای یک دختر ایرلندی هرجائی است که سرانجام خودکشی می‌کند.

«فرانک نوریس» در آثار اولیه‌اش ناتورالیسم خود را با نوعی روحیهٔ رومانتیک درآمیخته است. و بیشتر تحت تأثیر «استیونسن» است. اثر مهم ناتورالیستی او رمانی است با عنوان Mc Teague داستان یک کارگر معدن در سان‌فرانسیسکو است که بیشتر اثر معروف زولا (Assommoir) را بخاطر می‌آورد. «نوریس» در اثر ثلاثهٔ خود octopus که ناتمام مانده، بیش از همه تحت تأثیر زولا است.

از میان این سه نویسنده، «جک لندن» بیش از همه در اروپا و (و نیز در کشور ما) شهرت دارد، و آثار متنوع و متعدد او، از قبیل «مارتین ادن»، «آوای وحش»، «سپیددندان» و غیره دائماً در اروپا به زبانهای مختلف تجدید چاپ می‌شود. جک لندن، جوانی پرماجرای خود را در شمال برف‌پوش و در «کلوندایک» و نیز در بندرگاههای سان‌فرانسیسکو بسر برد. در سال ۱۸۹٤ در صف «سپاه بیکاران» Coxey بود که بسوی واشنگتن راه‌پیمائی کردند و پلیس پس از پراکندن صفوف‌شان عده‌ای از آنها را بعنوان لگدمال کردن چمن‌های

سناتوقیف کرد. همهٔ این حوادث در آثار متنوع و عصیان‌آمیز او مجسم شده است.

اما نویسنده‌ای که به رئالیسم امریکائی شکل قاطع آنرا داد، «تئودور درایـــــزر» Theodore Dreiser (۱۸۷۱ ــ ۱۹۴۵) بـــــود. او در آثـــــار خـــــود که مشهورترین آنها «سیستر کری» Sister Carrie و «فاجعهٔ امریکائی» American Tragedy اســت، فجایع درون جـامـعـهٔ امریکـای پـیشرفته و صنعتی را بیرون کشید و در برابر چشم مردم قرار داد.

هرچند که درایزر مرد چندان تحصیلکرده‌ای نبود و سبک پالائیده‌ای نداشت بگفتهٔ یکی از محققین آثارش آنچه را می‌نوشت که لازم بود بنویسد و نمی‌توانست ننویسد. در آثاردرایزر و نیز در آثار رئالیست‌های نیمهٔ اول قرن بیستم امریکا چیزی هست که همیشه ادامه دارد و مشخصهٔ ادبیات معاصر امریکا است:

«تئودور روزولت» رئیس جمهور امریکا گفته بود که: «هرگز یک نسل نویسنده اینهمه به کشور خودش ناسزا نگفته است.». او نسل نویسندگانی را که در بالا از آنها نام برده شد Muckrakers (لجن بهم زنها ــ یا برملا کنندگان رسوائی) نام نهاده بود. اما واقعیت فوق این حرفها بود. از همان زمان ظهور نسل Muckraker نوعی ادبیات اعتراض و بدگوئی نسبت به ادعاهای ملی و «روش زندگی امریکائی» در ادبیات امریکا رشد کرده و هردم با تأنی ادامه یافته است. صورتهای تازهٔ آن درنیمهٔ دوم قرن بیستم گروه‌های بیت‌نیک‌ها Beatniks بود و بالاخره جریان جهانگیر «هیپی» که عدهٔ زیادی از نسل جوان را بسوی خود کشید.

تداوم این شور و هیجان تا حد زیادی بیانگر اصل اعتراض‌آمیز بودن ادبیات امریکا است و نشان میدهد که آزادی بیان در ایالات متحده پیوسته به فرد این امکان را میدهد که از خود در برابر جاه‌طلبی‌های ملی و روش پذیرفته شدهٔ زندگی جامعهٔ امریکائی دفاع کند.

این نقد مظاهر جامعهٔ امریکائی در آثار شروود آندرسن Sherwood Anderson (۱۸۷۶ ــ ۱۹۴۱) و سینکلر لویس Sinclair Lewis (۱۸۸۵ ــ ۱۹۵۱) نیز ادامه پیدا کرد.

اما چهرهٔ تازهٔ رئالیسم امریکا را باید در آثار نویسندگان بعد از سال ۱۹۳۰ یعنی **جان اشتنبک**، **ارنست همینگوی**، **ویلیام فاکنر**، **ارسکین کالدول** و **جان دوس‌پاسوس** و... جستجو کرد که خود بحث دیگری است و از حوصلهٔ این مقالهٔ کوتاه خارج است.

در روسیه

در سال ۱۸۵۲ در روسیه، «سرگذشتهای یک شکارچی» اثر **تورگنیف** و «کودک» اثر **لئون تولستوی** منتشر شد. رمان جایگزین شعر شد، یعنی هنری که بخاطر تودهٔ مردم بود، جای هنر خالص پوشکین را گرفت. با وجود این باید گفت که رومانتیسم روسی هم بنوبهٔ خود نوعی رئالیسم بود. شعر پوشکین نوعی رئالیسم غنائی بود و خود او می‌گفت: «شعر هرچه بسوی آسمان بالا برود سردتر می‌شود.» و از ارزش هائی دفاع می‌کرد که کاملاً غیررومانتیک بود. از قبیل: دقت و توجه شدید در کار «قالب»، عینیت و خارج شدن از درون خویشتن. وقتی داستایوسکی می‌گوید که «ما همه از اعقاب «شنل» گوگول هستیم.» و پوشکین به گوگول می‌گوید که نبوغ او در: «محسوس ساختن ابتذال زندگی... و پیش‌پا افتادگی انسان عادی است... و همهٔ چیزهای کوچکی که از نظر ما دور می‌ماند...» درواقع ما را راهنمائی می‌کنند که همهٔ ادبیات روس را ما باید با دید رئالیستی مطالعه کنیم. اما رئالیسم روسی چیزی است مطلقاً متفاوت با رئالیسم فرانسوی. رئالیسم روسی تحلیل چرکین‌ترین جنبه‌های زندگی را ترجیح میدهد و موضوع آن بقول «چخوف» زندگی انسانهائی است که بجز «خوردن، نوشیدن، خوابیدن و مردن» کار دیگری نمی‌کنند. و حال آنکه رئالیسم فرانسوی عبارت است از ارادهٔ دراکهٔ روشن بینی و آگاهی عینی و یا مقابله با قراردادها در اخلاق و هنر. دنیای خاکی چخوف ایمان از میان رفته را ندا میدهد و دنیای ماکسیم گورکی انقلاب را. رئالیسم روسی از دو خصیصهٔ اساسی رئالیسم فرانسوی غافل است: نخست روشن بینی که به هر شیئی جنبهٔ وسیلهٔ آگاهی میدهد و دیگر هنر که به هر واقعیتی مفهوم شیئی هنری میدهد. رئالیسم روسی

درعوض یا در بند خارق عادت است و یا در بند یک استفهام روحانی و معنوی. البته تردیدی در این نیست که رمان‌نویسان بزرگ پایان قرن نوزدهم مهمترین مشخصات رئالیسم را درواقع جهانی کرده‌اند. داستایوسکی و چخوف در نشان دادن جزئیات توانائی فوق‌العاده دارند و تولستوی شور و هیجان درونی را با تحلیل رفتارها مجسم می‌سازد و قدرت تجسم حسی او بی‌نظیر است. اما بیش از همهٔ اینها، رمان روسی نوعی «سؤال از خداوند» است. داستایوسکی بهنگام سخن گفتن از اثر معروف خود «جن‌زدگان» می‌نویسد: «من می‌خواستم سؤالی را مطرح کنم، و آنگاه بصورتی هرچه روشن‌تر و ممکن‌تر، در قالب‌رمان به آن پاسخی بدهم: چگونه ممکن است در جامعهٔ حیرت‌آور معاصر ما نه تنها یک «نچایف»[1]، بلکه نچایف ها پیدا شود؟» و وقتیکه تولستوی اعلام می‌کند «عصر رمان گذشته است.» باین سبب است که در مؤثر بودن رمان بعنوان قالبی برای این استفهام اخلاقی شک می‌کند.

رئالیسم روسیه را باید به سه دوره تقسیم کرد:

۱ ــ رئالیسم نخستین

۲ ــ رئالیسم انتقادی

۳ ــ رئالیسم سوسیالیستی

رئالیسم نخستین ــ این دوره را باید دورهٔ عظمت ادبیات روسیه شمرد. در هیچ دوره‌ای ادبیات روسیه مانند این دوره دارای نویسندگان بزرگ و آثار گرانبها نبوده است. از سال ۱۸٤۰ تا ۱۸۸۰ چنان شاهکارهائی در ادبیات روسیه بوجود آمد که ادبیات این کشور را به اوج شهرت رسانید. همانطور که قبلاً اشاره شد رئالیسم روسیه نخست با داستان کوتاه «شنل» اثر **گوگول Gogol** (۱۸۰۹ ــ ۱۸۵۲) آغاز شد. این نویسنده سبک طنزآلودی داشت و بجای قهرمانان واقعی در حقیقت صورت مضحکی از آنها تصویر می‌کرد. آثار او هجونامه‌ای

۱. Netchaiev انقلابی نهیلیست روس (۱۸٤۷ ــ ۱۸۸۲) که زندگی او مایهٔ الهام داستایوسکی در نوشتن «جن‌زدگان» بوده است.

است برضد وضع اجتماعی روسیهٔ تزاری. اثر بزرگ گوگول «**نفوس مرده**» است که ناتمام مانده. پس از گوگول، **گونچارف** Gontcharov (۱۸۲۳ ــ ۱۸۹۱) با نوشتن رومان «اوبلموف» Oblomov توانست برای نخستین بار به سبک بالزاک، بهترین تیپ روس را بیافریند.

نویسندهٔ بزرگ دیگر این دوره **تورگنیف** Tourguéniev (۱۸۱۸ ــ ۱۸۸۳) بود که مدت زیادی در پاریس بسر برد و با «**فلوبر**»، «**آلفونس دوده**» و «**زولا**» دوستی داشت. نخست با کمدی‌های کوچک و زیبای رومانتیک به سبک **آلفره دوموسه** شروع بکار کرد. بعد «**قصه های شکارچی**» را نوشت و سپس با رمانهای بزرگ «رودین» Roudine و «پدران و فرزندان» و سایر آثار خود تحلیلی از تیپ های مختلف مردم روسیه انجام داد. آثارش زیبا و آهنگین است و بدبینی عمیقی در آنها موج می‌زند. بسیاری از نویسندگان انگلیسی و دانمارکی و نروژی مدتها تحت تأثیر تورگنیف قرار گرفتند و از او تقلید کردند.

لئون تولستوی Léon Tolstoi (۱۸۲۸ ــ ۱۹۱۰) را باید بزرگترین نمایندهٔ رئالیسم نخستین روسیه بشمار آورد. تولستوی نویسندهٔ روستائیان روسی است. حتی از سال ۱۸۷۹ خود او نیز تصمیم گرفت که زندگی روستائی اختیار کند و با حاصل دسترنج خود بسر برد. تولستوی با آفریدن تیپهای واقعی از مردم سرزمینی که عمر دراز خود را در آنجا بسر برده است و با کشف و تحلیل خصوصیات زندگی و دردهای اجتماعی این مردم، نویسنده‌ای رئالیست شمرده می‌شود. اما رئالیسم او ساده و روشن و حساب شده نیست. تولستوی در سراسر زندگی تحت تأثیر **ژان‌ژاک روسو** بوده و راه‌حل مشکلات اجتماعی را در نصایح و مواعظ اخلاقی و توسل به انجیل جسته است. اما این چیزها نمی‌تواند از ارزش رئالیسم تولستوی بکاهد و رمان «جنگ و صلح» او با تیپ های برجسته‌ای که از مردم طبقات مختلف روسیه درآن است و با تحلیلی که از جنبه های گوناگون زندگی این مردم در آن دیده می‌شود شاهکار آثار رئالیستی روسیه بشمار می‌رود.

«تولستوی» نویسنده‌ای است سرشار از نشاط و توانائی و محیط خفقان‌آور دورهٔ تزاری نتوانسته است او را بزانو درآورد. اما همزمان با او باید از **داستایوسکی**

Dostoievski (۱۸۲۱ ــ ۱۸۸۱) نیز نام برد که با استعداد سرشار و قدرت عظیمی که در تحلیل حالات روانی دارد، نمایندهٔ بدبینی و یأس این دوره شمرده می‌شود و جنبه های مرضی و ناهماهنگ افراد بشر را تشریح و توصیف کرده است. قهرمانان او مجرم و قربانی هستند و اغلب گذشتهٔ خود را در برابر دیگران اعتراف می‌کنند و خود او نیز نویسنده ای است که پیوسته در هیجان و شکنجه بسر برده است.

نویسندگانی بدنبال داستایوسکی آمدند که وضع محیط و فشاری که به روحشان وارد می‌آمد آنانرا به پیروی از داستایوسکی وادار ساخته بود. این ادبیات دردآلود و توأم با بدبینی تا زمانی ادامه یافت که **ماکسیم گورکی** M. Gorki (۱۸۶۸ ــ ۱۹۳۶) با روش جدیدتری ظهور کرد و «رئالیسم انتقادی» را بنیان نهاد.

رئالیسم انتقادی ــ «گورکی» که جوانی اش به سرگردانی و ولگردی و تیره روزی آمیخته بود، در آغاز کار سبک معینی نداشت و با نوشته های کوتاهی که جنبهٔ رومانتیک داشت وارد عالم ادب شد. اما احساس بشری و علاقهٔ آتشینی که به زندگی داشت با ایمان اجتماعی او توأم شد و در نتیجه روح تازه ای در آثارش دمید که از زندگی خود و همنوعانش الهام می‌گرفت، خوشبینی به آینده و ایمانی که گورکی به نیروی مردم داشت باعث شد که رئالیسم او بصورت تازه‌تری درآید و در خدمت هدف اجتماعی او قرار بگیرد. به این ترتیب گورکی با نوشتن داستانهای متعددی که از زندگی خود او سرچشمه می‌گرفت و رمانهای بزرگی مانند «فاما گاردیف» و «مادر» بنای مرحله ای از رئالیسم را گذاشت که «رئالیسم انتقادی» نامیده می‌شود.

در این مرحله قهرمانهای نویسنده از محیط خویش جلوترند و برای رسیدن به وضع اجتماعی تازه ای تلاش می‌کنند. یعنی این قهرمانها با وضع موجود در نبردند و برای تغییر آن می‌کوشند. دوران نویسندگی گورکی سالها پیش از انقلاب آغاز شد و قریب بیست سال پس از انقلاب پایان یافت و در عین حال، ادبیات دورهٔ بعد یعنی «رئالیسم سوسیالیستی» نیز بدست گورکی پی ریزی شد.

با وجود این، اصطلاح **رئالیسم انتقادی** (Realisme Critique) را برای نخستین بار گئورگ لوکاچ Georg Lukacs تئوریسین و منتقد معروف مجار برای قلمرو وسیعتری از ادبیات پیشنهاد کرد. منظور او از مفهوم «رئالیسم انتقادی»، تحلیل های آثار رمان‌نویسان رئالیست قرن نوزدهم (به ویژه بالزاک و زولا) بود و ارجاع جمال شناختی و ایدئولوژیک به آثار ادبی کشورهای سوسیالیستی که به گفتهٔ او، از نمایش واقعیت موجود، برای تحلیل وضع یک گروه اجتماعی و قدرت ها و امکانات آن در آینده سود می‌جستند. بدینسان لوکاچ آفرینش ادبیات داستانی را معادل «پراکسیس اجتماعی» می‌شمارد و نویسنده را مأمور اصلاحات و صیرورت جامعه می‌خواند. مفهوم رئالیسم انتقادی از نظر لوکاچ با مفاهیم **همگان** (Totalité) و **آگاهی ممکن** Conscience Possible جدائی ناپذیر است و می‌توان از آن برای افشاء آنچه مانع جمال شناختی های مدرنیست و معاصر شود سود جست. لوکاچ، اختلاط افشاء جهان بورژوائی را با صنعت ادبی اثر یا با استراتژی **ساخت گشائی** Deconstruction نشانهٔ نوعی بدبینی حاد می‌داند.

رئالیسم سوسیالیستی[1]

رئالیسم سوسیالیستی در قلمرو هنر و ادبیات، در اتحاد جماهیر شوروی و همهٔ کشورهائی که اقمار شوروی شمرده می‌شوند، مکتب و آموزهٔ رسمی شمرده می‌شود. این آموزه در اثنای اولین کنگرهٔ نویسندگان شوروی که در ماه مه ۱۹۳٤ در مسکو تشکیل شد، شکل کامل خود را پیدا کرد. رئالیسم سوسیالیستی از هنرمند «تجسم صادقانه و از نظر تاریخی عینی واقعیت را در انکشاف انقلابی اش» می‌خواهد و نیز از او می‌خواهد که در تحول ایدئولوژیک و تربیت کارگران با روحیهٔ سوسیالیستی شرکت کند. در میان کسانی که به‌صورت فعال

۱. این مقاله عیناً از Encyclopedia Universalis چاپ هشتم، سال ۱۹۷۶ ترجمه شده است. نویسندگان آن ژ.برژه J. Berger و هـ. دانیل H. Daniel محققان فرانسوی هستند.

در پیشبرد این آموزه شرکت داشتند، به ویژه می‌توان از **ماکسیم گورکی**، **ژدانف** Jdanov و **کارل رادک** K. Radek نام برد.

تاریخ وتعاریف

روز ۲۳ آوریل ۱۹۳۲ بخشنامه‌ای از کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست، همهٔ انجمن‌ها و گروه‌ها و سازمان‌های هنری و ادبی را که در اتحاد جماهیر شوروی وجود داشتند، رسماً منحل کرد و به‌جای همهٔ آنها سندیکاهای واحدی را تشکیل داد که دست‌اندرکاران هریک از قلمروهای هنرهای تجسمی، ادبیات و موسیقی در آنها گردآمده بودند. دستگاه حزبی نظارت دقیق بر همهٔ سندیکاها داشت و سندیکاها نیز آفرینش هنری در سراسر کشور را زیرنظر داشتند. بودجهٔ دولتی برای تولیدات هر هنری در اختیار سندیکای مربوطه بود سندیکا می‌توانست در همهٔ قراردادهائی که بین عضو سندیکا و سازمان‌های عمومی دیگر (ناشران، موزه‌ها، تئاترها، خانه‌های فرهنگی و باشگاه‌های سرمایه‌گذار) بسته می‌شود دخالت کند. به همین سبب وقتی که در سال ۱۹۳٤ رئالیسم سوسیالیستی آموزهٔ رسمی سندیکاهای هنرمندان و نویسندگان شد، تمام کسانی که می‌خواستند آثارشان به مردم عرضه شود، مجبور بودند که در این سندیکاها اسم‌نویسی کنند. برای پیدا کردن تعریفی رسمی و اقناع کننده از این آموزه باید به **فرهنگ فلسفه** (چاپ مسکو ۱۹٦۷) مراجعه کرد. رئالیسم سوسیالیستی در آن فرهنگ چنین تشریح شده است: «اساس آن در وفاداری به حقیقت زندگی است، هرقدر که این زندگی سخت باشد، باید مجموعهٔ آن با صورت‌های هنری و از دیدگاه کمونیستی تصویر شود. اصول ایدئولوژیک و جمال شناختی پایه‌ای رئالیسم سوسیالیستی به قرار زیر است: سرسپردگی به ایدئولوژی کمونیستی: گذاشتن فعالیت خود در خدمت خلق و روح حزب، همبستگی استوار با مبارزات توده‌های زحمتکش، اومانیسم سوسیالیستی و انترناسیونالیسم؛ خوشبینی تاریخی، طرد فورمالیسم و درون‌گرائی و نیز بدوی‌گری ناتورالیسم.

و اما هنرمند: «باید شناخت عمیقی از زندگی بشری، از اندیشه‌ها و

احساس ها داشته باشد، در قبال تجارب بشری عمیقاً حساس باشد و بتواند آن تجارب را در قالب هنری والائی بیان کند. همهٔ اینها رئالیسم سوسیالیستی را به صورت ابزار پرقدرت آموزش ملت با روحیهٔ کمونیستی در می‌آورد. رئالیسم سوسیالیستی که بر پایهٔ برداشت مارکسیست ــ لنینیستی از جهان بنا شده است، کوشش های هنرمندان را تشویق می‌کند و آنان را یاری می‌دهد تا قالب ها و سبک های مختلف هنری را هماهنگ با تمایلات شخصی شان تعریف و تحلیل کنند.»

در نظر اول، هرچند که کاربرد هنری این مکتب گرفتاری های بزرگ ایجاد می‌کنند ولی هدف سیاسی آن روشن به‌نظر می‌رسد. با وجود این، مطالعهٔ دقیق این تئوری بلافاصله ابهام هائی را که در آن وجود دارد آشکار می‌سازد. سخن از «وفاداری به حقیقت» است، اما «از دیدگاه کمونیستی»، یا «واقعیت باید مجسم شود، اما در انکشاف انقلابی اش.» فرمول هائی که تعیین یک واقعیت ثانوی را پیشنهاد می‌کند که جایگزین واقعیت موجود شود. و چنین بود رسالتی که رئالیسم سوسیالیستی ــ وقتی که از حالت یک شیوهٔ انتخاب آزاد در آمد تا صورت دستورالعمل اجباری پیدا کند ــ برای خود قائل شد.

در سال ۱۹۳۲، استالین برای نخستین بار نویسندگان را «مهندسان روح» نامید. پیش از آن در سال ۱۹۲۷ با اشتراکی کردن اجباری زمین ها و با انتشار برنامهٔ پرهیاهوئی برای ایجاد صنایع سنگین، دورانی را برای فداکاری های بزرگ آغاز می‌کرد. در طول سال های سی، سودی که توده های مردم از انقلاب می‌بردند فقط جنبهٔ فرهنگی داشت. اصلاح فوری وضع مادی غیرممکن بود، حقوق سیاسی مردم از میان رفته بود، پلیس مخفی قویتر از دوران تزاری بود، مهمترین مسئله، آموزش مردم و سخنرانی های ایدئولوژیک سوسیالیستی بود. بر مبنای این ایدئولوژی هدف برنامه های پنج ساله می‌بایستی ایجاد سوسیالیسم تنها در یک کشور باشد. هنرها که انکشاف آنها نیز می‌بایستی برنامه ریزی شده باشد، وظیفه شان معرفی هرگونه فداکاری لازم به‌عنوان پیروزی مبارزهٔ طبقاتی بود. اعتماد مکتب به نوعی از ناتورالیسم که گریزگاه راحتی بود برای هر تحلیل

ساختگی و نادرست زیر پوشش اعتباری سطحی، از همینجا ناشی می‌شد. مبارزهٔ طبقاتی مصرانه در چارچوب تمایلات میهن‌پرستانه مطرح می‌شد و کلمهٔ «شوروی» عملاً جایگزین اصطلاح شهروندی شد. بطوری که رئالیسم سوسیالیستی عملاً تعریف تازه‌ای پیدا کرد که عبارت بود از «محتوای پرولتاریائی در قالب ملی»

به سبب شکاف موجود بین زندگی واقعی مردم و آنچه در آثار هنری نشان داده می‌شد، این صورت اخیر زندگی در نظر توده‌های مردم به صورت بیان امید میهن‌پرستانهٔ دوردستی جلوه‌گر شد که به این زودی‌ها قابل دسترسی نبود. نتیجه این شد که اکثریت مردم به هنر بی‌اعتماد شدند. زیرا آثار هنری در متن زندگی دشوار روزمره از وعده‌های متعالی و امکان‌ناپذیر سخن می‌گفت.

اغلب منتقدان غربی به این نتیجه رسیده بودند که تاریخ رئالیسم سوسیالیستی در اتحاد جماهیر شوروی، حاصل نوعی فرایند دیالکتیک است: این مکتب از هنری آسان و در دسترس همگان دفاع می‌کرد که موضوع‌های آن ظاهراً از زندگی روزمرهٔ توده‌های مردم گرفته شده بود. پشتیبانی منظم و کمک دولت به آموزهٔ رئالیسم سوسیالیستی سبب شده بود که عامهٔ مردم در همهٔ هنرها شرکت کنند، آن هم با چنان گستردگی و حدّتی که در هیچ جای دنیا سابقه نداشت. یک ملت روستائی عقب‌مانده و بی‌سواد در ظرف پنجاه سال به ملتی بدل شد که هنر در زندگیش جایگاه بسیار مهمی داشت. اما مردم از این توجیه آموزه‌ای که هدفش پنهان داشتن اختلاف موجود بین منافع خاص توده‌های مردم و منافع بوروکراسی حاکم بود به خشم آمده بودند. البته بیشتر هنرمندان پذیرفته شده، خود جزو این بوروکراسی بودند. مشکل است بدانیم که این تضاد بین تمایل طبیعی هنر بسوی آزادی و تماس مستقیم با مردم و وظیفهٔ پنهانی همان هنر برای خدمتِ به یک اقلیت به کجا خواهد کشید؟

آموزهٔ رئالیسم سوسیالیستی با همان سهولتی که به دروغ، خود را وارث سنت ملی می‌دانست، خود را به مردم تحمیل کرد. در واقع، در قرن نوزدهم عدهٔ زیادی از روشنفکران روس بودند که هنر در نظر آنها مسئولیتِ اجتماعی سنگینی

داشت، زیبائی هنری را فدای صداقت و حقیقت می‌کردند و می‌خواستند که هنرمند نقش نوعی پیامبر اجتماعی را بازی کند. رمان **چه باید کرد؟** اثر **چرنیشفسکی** به صورتی تیپیک بیان کنندهٔ این طرز تفکر است که در آن روزگار آزادانه انتخاب شده بود. بدینسان می‌توان نویسندگانی از قبیل **نکراسف** Nekrassov، **پیسارف** Pissarev، **دابرولیوبف** Dobrolioubov و نقاشانی مانند **رپین** Repine را پیشاهنگان رئالیسم سوسیالیستی به حساب آورد.

پیش از انقلاب ۱۹۱۷ و در اثنای آن، تعهد سیاسی که در سنت نویسندگان روس وجود داشت، به‌صورت انواع متنوعی از سبک‌ها و افکار انقلابی تظاهر کرد. از آن میان کافی است که به ساختگری (Constructivisme) بیندیشیم و به کسانی چون **مالویچ** Malevitch، **ال لیسیتزکی** El Lissitzky و **گابو** Gabo. از میان گرایش‌های متعددی که پدیدار شد، «پرولت کولتِ» Proletkult که مؤسس آن **بوگدانوف** Bogdanov بود ضرورت هنری پرولتاریائی را اعلام می‌کرد که بطور ریشه‌ای تازه باشد. هر هنر دیگری بورژوائی و یا خرده‌بورژوائی تلقی می‌شد. بوگدانوف تحت تأثیر نوشته‌های **پلخانف** Plekhanov بود، اما پلخانف با لنین همصدا شد و نوشته‌های او را به عنوان این که فاقد بعد سیاسی واقعی است محکوم کرد. تعصب و نیز اصطلاحات «پرولت کولت» به اتحادیهٔ هنرمندان انقلابی روس (A.H.R.R) و نیز به اتحادیهٔ نویسندگان پرولترروس (R.A.P.P) منتقل شد. همین سازمان‌ها بودند که اصول رئالیسم سوسیالیستی را، پیش از اینکه به‌صورت آموزهٔ رسمی درآید، طرح‌ریزی کردند. عملکردی که زائیدهٔ این آموزه بود و نیز مصداق‌های زیباشناختی مورد استفاده در ادبیات و به‌ویژه در **هنرهای تجسمی**، افشاگر ذوق و سلیقهٔ این کاسبکاران جدید و دولتمردان تازهٔ حزب بود که در دوران سیاست جدید اقتصادی (N.E.P) خود را به مقامات بالا و در واقع به سر صف رساندند: خصوصیات و روحیات این خرده بورژوازی متحول، در آثار **ایلف** Ilf و **پتروف** Petrov، **بولگاکف** Boulgakov و **زوشچنکو** Zochtchenko منعکس شده است.

این تعبیر فورمالیست[۱] ها را بی آنکه قصد تائیدی در میان باشد می‌توان نقل کرد که آموزهٔ رئالیسم سوسیالیستی از آمیزش دید بی اندازه ساده‌انگارانه‌ای از واقعیت با تلاش مبتذلی دنبال نفع شخصی به‌وجود آمده است.

کاربرد و نتایج

کاربرد این آموزه در هنرهای مختلف نتایج مختلف و نابرابری به‌وجود آورد و حالتی یکسان و یکنواخت نداشت. موسیقی از این نظر که مفاهیم آن از هرگونه قضاوت قانونی یا کلامی فراتر می‌رفت کمتر از هنرهای دیگر تأثیر پذیرفت. از اینرو در میان آثار ارزشمندی که ادعای موافقت با رئالیسم سوسیالیستی را داشتند می‌توان به **سمفونی شماره ۵ شوستاکوویچ** و **سمفونی شماره ۶ پروکوفیف** اشاره کرد. نقاشی و مجسمه‌سازی مخصوصاً بسیار آسیب‌پذیر جلوه کردند، زیرا مجبور شدند به نوعی آکادمیسم ساختگی پیش از انقلاب بازگردند که در قلمرو هنرهای تجسمی با هرگونه سنت روسی بیگانه بود و پطر کبیر آن را به میل خود از خارج وارد کرده بود. نمونهٔ مشخص تابلوهائی از این دست عبارت است از تابلو **استالین و وروشیلف در کرملین** از گراسیموف Gherassimov و **وروشیلف در حال اسکی کردن** از برودسکی Brodski و بالأخره **صبح** از یابلونسکایا Yablonskaya.

اما عمیق‌ترین و وسیع‌ترین تأثیر را در توده‌های مردم، ادبیات داشت. بعضی از آثار اولیه مانند **دن آرام** از شولوخوف و **شکست** از فادیف Fadeiev توانستند از پوستهٔ تعصب آموزه‌ای بیرون بزنند و جای مهمی را به‌عنوان اثر ادبی اشغال کنند. اما با گذشت زمان و به‌تدریج این کار مشکل‌تر شد. آثار بعدی شولوخوف و فادیف یعنی **زمین نوآباد** و **گارد جوان** دلیل این مدعاست. تأثیر ادبیات بر مردم، به‌تدریج حزب را بسیار وسواسی کرد. دیگر تنها سانسور یا توقیف کتابها چارهٔ درد نبود، زیرا هر لحظه ممکن بود مفاهیم رمزی و مخفیانه‌ای

۱. فورمالیسم روس مهمترین جریان نقد ادبی بود که در این دوران در روسیه سرکوب شد و امروزه مورد توجه ساختارگرایان است. در فصول آینده به هنگام بحث از جریان‌های نقد ادبی به آن خواهیم پرداخت.

در هر اثری راه پیدا کرده باشد؛ و مردم به‌تدریج عادت کردند که به قول معروف لای سطرها را بخوانند. یک «زبان ثانوی» تشکیل شد که به بیرون از «واقعیت ثانوی» مقامات رسمی نقب می‌زد و با واقعیت ملموس درهم می‌آمیخت. همه می‌دانند که نویسندگان شوروی به عنوان یک گروه سازمان یافته و به نسبت تعدادشان، از گروه‌هائی بودند که بیش از هر گروه دیگری سرکوب شدند. از میان هفتصد نفر نویسنده که در سال ۱۹۳٤ در اولین کنگرهٔ نویسندگان شرکت کردند و هفتاد درصدشان کمتر از چهل سال داشتند، در سال ۱۹٥٤، برای شرکت در دومین کنگره فقط پنجاه نفر زنده مانده بودند. البته عدهٔ زیادی از آنها در جنگ کشته شده بودند ولی زبان ارقام گویاتر است.

هرچند که ادبیات رسمی حزب در هر موردی سخنان لنین را به‌وفور به کار می‌برد، ولی در آمیختن نام او با آموزهٔ رئالیسم سوسیالیستی ناشی از تحریف نوشته‌های اوست: مقالهٔ اساسی لنین با عنوان **تشکیلات حزب و ادبیات حزبی** در سال ۱۹۰٥، یعنی زمانی نوشته شده است که حزب به‌تدریج از اختفاء بیرون می‌آمد و منظور از «ادبیات حزبی»، متون سیاسی و تبلیغاتی بود. نادژدا کروپسکایا N. Kroupskaia بیوهٔ لنین به هنگام تصحیح تحریفاتی که در نوشته‌های شوهرش راه یافته بود، در سال ۱۹۳۷، آشکارا مشخص ساخت که مقالهٔ مذکور و متون دیگری از آن قبیل هیچ ارتباطی با ادبیات به‌عنوان هنر نداشته است. تا همین سال‌های آخر همه کس از این توضیحات و حتی از توضیحی که خود لنین در گفتگوئی با کلارا زتکین Clara Zetkin داده بود، بی خبر بودند. لنین در آن مصاحبه چنین می‌گوید: «هر هنرمندی و هر فردی که خود را هنرمند می‌داند، حق دارد که اثر خود را آزادانه موافق آرمان شخصی اش بیافریند و هیچ چیز دیگری را به حساب نیاورد.»

در سایر کشورها

ادبیات رئالیستی با روح ایتالیائی چندان سازگار نبود. از اینرو ادبیات ایتالیا در این دوره چندان اهمیتی کسب نکرد و چند نویسندهٔ بزرگ که در آن

کشور بودند، آثارشان بیشتر جنبهٔ ملی داشت. رئالیسم بعدها در آن کشور تحت‌تأثیر ادبیات فرانسه ظهور کرد اما سطحی و زودگذر بود. ادبیات **اسپانیا** نیز سخت پابند رومانتیسم بود و آنرا موافق روح ملی خود می‌یافت. از این رو مدتها دست از دامن رومانتیسم برنداشت. در اواخر قرن چند نویسنده به هوای تقلید از «بالزاک» و «دیکنز» افتادند و آثاری بوجود آوردند. از جمله **پرز گالدوس** Perez Galdos (۱۸۴۵ ــ ۱۹۱۰) بود که در رمانهای خویش زندگی مردم مادرید را تصویر کرد. آثار او که اغلب مصروف اثبات عقیده و نظریه ای می‌شد، فاقد جنبه های صحیح روانشناسی بود. ادبیات «**پرتغال**» از ۱۸۶۰ تا ۱۸۷۰ تحت تأثیر رئالیسم قرار گرفت. پایه گذار رئالیسم پرتغال **اسادوکیروز** Eça de Queiroz (۱۸۴۵ ــ ۱۹۰۰) بود که از بالزاک و «فلوبر» پیروی کرد. رئالیسم طنزآلودی داشت و در نویسندگی چیره‌دست بود. پس از او باید از **تکسیرادوکیروز** Teixeira de Queiroz (۱۸۴۹ ــ ۱۹۱۹) نام برد که «کمدی بورژواز» و «کمدی مزارع» را در چندین جلد متعدد نوشت.

در هیچ کشور دیگری نفوذ بالزاک و فلوبر مانند **یوگسلاوی** شدید نبود، **ایگناتوویچ** (۱۸۲۴ ــ ۱۸۸۴) از مردم صربستان در رمانهای اجتماعی خویش به تقلید از بالزاک پرداخت. و **ماتاولی** Matavuli (۱۸۵۲ ــ ۱۸۸۴) که او هم صربستانی بود استعداد زیادی در تشریح رئالیستی عادت و اخلاق مردم کشورش از خود نشان داد. رئالیسم پختهٔ او تازگی و لطف مخصوصی به آثارش می‌بخشید.

در لهستان، رئالیسم با شکست شورش ۱۸۶۳ مورد توجه واقع شد، مردم از رومانتیسم روگردان شدند و خواستند حقیقت وقایع را آنطور که هست ببینند و تحلیل کنند. در مجارستان نیز همین تمایل پس از ۱۸۴۸ و ۱۸۷۴ بوجود آمد.

هنر نمایش اغلب کشورهای اروپائی در این دوره حائز اهمیت است. در روسیه استروسکی Ostrovski (۱۸۱۴ ــ ۱۸۸۷) که پایه گذار تئاتر واقعی روسیه بود، بیش از سی نمایشنامهٔ مختلف نوشت که اغلب آنها کمدی هائی دربارهٔ عادات و اخلاق مردم بود. این نمایشنامه ها تا زمان **چخوف** صحنه های

تئاتر روسیه را اشغال می‌کرد. «استرووسکی» در نمایش نامه هائی مانند «گرگ ها و بره ها»، «خودمانی» و غیره تاجر آن روز مسکو را با پول پرستی ها و تنگ نظری ها و عقب‌ماندگیش تصویر می‌کرد. قهرمانان نمایشنامه های او دستخوش خیالپردازی های نویسنده قرار گرفته و بسوی کمال خوبی یا کمال بدی رانده شده اند. تئاتر رومانی تقریباً در همان اوائل رشد خویش دارای نویسندهٔ بزرگی شد: کاراجیال Caragiale (۱۸۵۲ ــ ۱۹۱۲) با لحن طنزآلود و بیان توانای خویش دنیا کاسبان و تاجران و دلالان را تصویر کرد. نوشته های کاراجیال بسیار عمیق است و جملات زیادی از آثار او در میان مردم رومانی بصورت ضرب المثل درآمده است.

در کشورهای اسکاندیناو، عقاید رئالیست های فرانسه وسیله ای برای حمله به کلیسا و بحث از مسائل اجتماعی و آزادی زنان در دست نویسندگان شد. نخستین نمایشنامهٔ رئالیستی در کشورهای اسکاندیناو، نمایشنامهٔ «ورشکستگی، ۱۸۷۵» اثر بیورنسن Björnson (۱۸۳۲ ــ ۱۹۱۰) نویسندهٔ نروژی بود که رمانها و نمایشنامه های متعددی نوشت و در شمار نویسندگان درجه اول کشور خویش درآمد. پیش از او، ایبسن Ibsen (۱۸۲۸ ــ ۱۹۰۶) با نمایشنامه ها و داستانهای متعددش شهرت جهانی یافته بود، اما رئالیسم مشخصی در آثارش بچشم نمی خورد. در سوئد استریندبرگ Strindberg (۱۸۴۹ ــ ۱۹۱۲) رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس و شاعر سوئدی بزرگترین نویسندهٔ آن کشور است و رئالیسم در آثار او روشنتر و مشخصتر از آثار دو نویسندهٔ نروژی بالاست. رمان معروف او «اطاق سرخ» نام دارد، در این کتاب محافل تاجران استکهلم را با لحن طنزآلودی نظیر «دیکنز» نشان داده است.

رئالیسم در امریکای لاتین

در امریکای لاتین وجه مشترک ادبیات رئالیستی آفرینش «رمان متعهد» بود و نیز تمایل نویسندگان به کاربرد تکنیک اروپائی برای پروردن موضوع های بومی. در امریکا نیز مانند اروپا تعیین مرز دقیق بین رئالیسم و

ناتورالیسم کار آسانی نیست. فقط همه در این باره باهم توافق دارند که ناتورالیسم رئالیسمی است که با اصرار فراوان خود را «علمی» می‌شمارد. بخصوص دربارهٔ مسائل مربوط به وراثت.

در آرژانتین **کارلوس ماریا اوکانتوس** C.M.Ocantos (۱۸۶۰ ــ ۱۹۴۹) دنباله‌رو بالزاک و «گالدوس»، به مسائل اقتصادی توجه دارد و دورنمائی از کشور خود را بین سالهای ۱۸۹۰ و ۱۹۱۰ تصویر می‌کند **فرانسیسکو گراندمونتانی** Francesco Grandmontagne (۱۸۶۶ ــ ۱۹۳۶) دنیای مالی را مطالعه می‌کند و در همان حال رمان استلا Stella اثر فمینیستی **اما دلا باررا** Ema Dela Barra (۱۸۶۰ ــ ۱۷۴۷) که آن را با نام مستعار **سزاردوآین** Cesar Duayen منتشر ساخت، تصویر صادقانه‌ای است از ایدئولوژی عصر وی.

در شیلی نیز **آ. بلست گانا** A. Blest Gana با الهام از بالزاک می‌خواهد که «کمدی انسانی» کشور خویش را به نمایش بگذارد. در اوروگوئه **ا.آسه‌ودودیاس** E. Acevedo Diaz نبردهای استقلال را بازمی‌گوید و در همان حال در بولیوی **ناتانیل آگیره** Nataniel Aguirre در تصویر توده‌های مردم شورشی استاد است. پرو هیچ اثر واقعاً رئالیستی برای ارائه ندارد و نویسندگان این دوره مانند **کلوریندا ماتو دتورنر** Clorinda Mato de Turner بیشتر ناتورالیست شمرده شده‌اند. اما مدت‌ها بعد یعنی در سال ۱۹۳۰ است که رئالیسم اجتماعی و شهری در این کشور ظهور می‌کند. **لوئیس آ. مارتینس** (۱۸۶۹ ــ ۱۹۰۹) نویسندهٔ اکوادوری که ساکنان کوهستان را در برابر مردم ساحل‌نشین قرار می‌دهد، خود را «عمیقاً رئالیست» می‌نامد و طبیعت را یگانه استاد خود معرفی می‌کند. در کلمبیا، تقریباً همهٔ آثار ادبی پایان قرن نوزدهم در شمار آثار رئالیستی هستند. نویسندگان سرشناس این دوره **توماس کاراسکیلیا** Tomas Carrasquilla، **خوسه مانوئل ماروکین** J.M.Marroquin و **خوسه وارگاس ویلا** J.V.Vila بودند. در ونزوئلا می‌توان فقط به **گونسالو پیکون فبرس** G.P.Febres (۱۸۶۰ ــ ۱۹۱۸) اشاره کرد که موضوع اصلی رمان‌های او مناظری بودند که رفتار شخصیت‌ها را تعیین می‌کردند. در مکزیک رئالیسم در سال ۱۸۸۵ با **ارکادیو سنتلیا پریه گو** Arcadio Zentella Priego

و رمان او با عنوان **پریکو** Perico آغاز شد که انتقادی بود از دادگستری سازشکار و پول‌پرست. اما بهترین رمان‌نویسان عصر، **امیلیورابا‌سا** Emilio Rabasa و **رافائل دلگادو** Rafael Delgado (۱۸۵۳ ــ ۱۹۱٤) هستند که رمان‌های سند اجتماعی مهمی را تشکیل می‌دهد. در مورد بقیهٔ جزایر آنتیل و امریکای مرکزی، باید از **کایتانو کول توسته** Cayetano Coll Toste نویسندهٔ پورتوریکوئی، **سانتیاگو آرگلیو** Santiago Arguello از نیکاراگوئه، **گونسالس سلدون** Gonzalez Zeldon از کوستاریکا نام برد.

بطور کلی رئالیسم امریکای لاتین به نویسندگان امکان داده است که خود را از قید رومانتیسم برهانند. و سپس به سراغ ناتورالیسم بروند که زمینه‌ای برای رمان امروزشان شمرده می‌شود.

رئالیسم در روزگار ما

آندره مالرو در سال ۱۳۳۷ (۱۹۵۸ میلادی) که به ایران آمده بود در پاسخ این سؤال که چرا دیگر رمان نمی‌نویسد و فقط به نوشتن کتابهای هنری پرداخته است چنین گفت: «زمان ما دیگر دورهٔ رمان‌نویسی نیست... آنچه در زمان ما با رمان رقابت می‌کند حوادث روزانهٔ روزنامه‌هاست... از این حرف تعجب نکنید... استخوان‌بندی هر رمانی جز چند حادثهٔ غیرمترقب چیزی نیست. مثلاً یکی از رمان‌های بالزاک را درنظر بگیرید که از نمونه‌های کامل رمان‌نویسی شمرده می‌شود، اگر اندیشه‌های نویسنده و بعضی از اوصاف را که اساس رمان شمرده می‌شود کنار بگذارید، از آن چه می‌ماند؟ شاهزاده خانمی که عاشق جوان مفلسی شده است. چند تصادف و چند امر عادی که توالی آنها قدری عجیب به‌نظر می‌آید نیز هست و همین امور است که خوانندهٔ رمان را مجذوب می‌کند و در او هیجان و کنجکاوی به‌وجود می‌آورد... در زمان بالزاک روزنامه‌ها مثل این زمان ستون‌ها یا صفحاتی را به نقل و درج این گونه خبرها اختصاص نمی‌دادند. مردم به سائقهٔ احتیاج طبیعی خود و برای ارضاء حس کنجکاوی به رمان متوسل می‌شدند. اکنون هرکس در روزنامه‌ای که می‌خواند هر شب چندین واقعه و حادثهٔ

عجیب و غیرعادی می‌یابد و به این سبب دیگر محتاج نیست که برای این امور رمان بخواند.[۱]»

مالرو با این سخنان، عملاً محتوای رمان رئالیستی قرن نوزدهم را بی ارزش می‌شمارد و اضافه می‌کند: «... رمان باید بعد از این راه دیگری بجوید. به این سبب است که بسیاری از نویسندگان امروز در رمان های خود از عالم واقع روگردان شده بر عوالم خیالی پناه برده‌اند. همین صادق هدایت شما نمونه و مثلی برای این معنی است... در رمان **بوف کور** که من ترجمهٔ فرانسوی آن را خوانده‌ام اثری از عالم واقع نیست. سراسر داستان در دنیائی میان خواب و خیال می‌گذرد. بسیاری از رمان‌نویسان دیگر روزگار ما هم مانند او می‌کوشند که دنیائی کنایه آمیز یا تمثیلی بیافرینند و رمان خود را در محیط آن قرار بدهند. این یک راه است، اما یگانه راه نیست. باید منتظر بود و دید که نویسندگان آینده چه روش هائی برای حل این مشکل که در کار رمان پیش آمده است، ایجاد خواهند کرد.[۲]»

و مالرو چنان به قالب رمان بی اعتماد شده بود که در سال های بعد، وقتی کتابهائی را به صورت گزارش حال نوشت (**ضدخاطرات**، **طناب وموش‌ها**) قسمت‌هائی از حوادث واقعی زندگیش را که وارد دو رمان کوچک (**گردوبنهای آلتنبورگ** و **دوران تحقیر**) کرده بود، از صورت داستانی درآورد و در قالب گزارش واقعیت وارد آن کتابها کرد. و حال آنکه همین کِتابهای اخیر او، دستکم یکی از مشخصاتی را که عملاً رمان امروز پیدا کرده است (و نقد امروز نیز در آثار گذشتگان (مانند آثار فلوبر و ساد) درصدد شناخت و تحلیل آن برآمده است)، یعنی برتری کلام بر حادثه را در خود داشتند و اکنون که دیگر مالرو زنده نیست، بهترین آثار او شمرده می‌شوند. حقیقت این است که مالرو وقتی از مرگ رمان حرف می‌زد، درواقع رمان بورژوای قرن نوزدهم را پایان یافته می‌شمرد و این تنها

۱. پرویز ناتل خانلری (پ. دستان) گفتگو با مالرو، مجلهٔ سخن، شمارهٔ ۸ دورهٔ نهم (آذرماه ۱۳۳۷).
۲. از همان گفتگو.

سخن او نبود. پس از او نیز فراوان گفته شد. تازه‌ترین سخن را در این باره در مصاحبهٔ اخیر اومبرتو اکو Umberto Eco نویسنده و نشانه شناس معروف ایتالیائی می‌بینیم. اکو ضمن مصاحبه با مجلهٔ فرانسوی نوول اوبسرواتور چنین گفت: «از مادام دولافایت تا پروست، نوع خاصی از روایت معمول بود: «رمانِ بورژوا» که در آن بورژوازی ماجراهای خود را برای خود تعریف می‌کرد و شرح می‌داد. نخست پروست راه‌های دیگری انتخاب کرد و پس از آن، جویس مرگ این نوع رمان را اعلام کرد. او در فصل مرکزی یولیسس نوعی بازی با زاویهٔ دید را عرضه می‌کند و به کمک آن واقعه‌ای واحد را از دیدگاه‌های مختلف بررسی می‌کند: در این اثر روایت نوشتاری از فنون بصری کمک می‌گیرد. از همان زمان آن نوع رمانی که شما از آن صحبت می‌کنید مرده بود. ولی آثار روائی، یعنی روایت، با شیوه‌های متفاوت، هنوز هم عرضه می‌شود...»[1]

رئالیسم قرن نوزدهم بر پایهٔ یک پیش‌فرض اصلی قرار گرفته بود که مشخصهٔ اصلی آن شمرده می‌شد: دنیا شناختنی است و درنتیجه، قابل شرح و بیان! و قابل تعلیم دادن. رمان‌نویس، یگانه وظیفه‌ای که برای خود قائل بود بیان روشن و صریح واقعیت بود و این واقعیت نیز واقعیت عظیم و کلی قرن و تحولی که تحرک قرن در جوامع ایجاد می‌کرد (ازقبیل اثرات صنعتی شدن، همگانی سازی رسانه‌ها و ازخود بیگانگی) نبود، بلکه رمان‌نویس به تحلیل خرده داستان‌ها، ماجراهای شخصی و درونی موجودات و عملکردهائی که به حساب ماجراهای علمی و فرهنگی جدید گذاشته می‌شد اکتفاء می‌کرد: بالزاک شرح می‌داد که ورشکستگی چیست و یا چاپخانه چگونه می‌گردد؟ و زولا لوکوموتیو را که آخرین پیشرفت صنعتی قرن بود شرح می‌داد. این دو نفر که بیشتر از دیگران، بالاتر و دورتر را می‌دیدند، می‌خواستند به علم روزگارشان توجه داشته باشند و می‌کوشیدند که اثر خود را در کالبد یک ساختار علمی قرار دهند. کمدی انسانی

1. Umberto Eco, L'ordinateur est Preustien, Spirituel et..., Le Nouvel observateur, 17 octobre 91, P. 26.

بالزاک در قالب تئوری‌های **کوویه** Georges Cuvier (پایه گذار آناتومی تطبیقی و فسیل شناسی ۱۷۶۹ ــ ۱۸۳۲) و **ژوفروا سنت‌هیلر** Geoffroy Sainte_Hilaire (پایه گذار علم جنین شناسی ۱۷۷۲ ــ ۱۸۴٤) وروگون‌ماکار زولا به تبع زیست شناسی تولد و طب تجربی **کلود برنار** C. Bernard شکل گرفته بود. بی سابقه‌ترین روش‌ها روش استاندال بود که تصمیم گرفت واقعیت را به گونهٔ دیگری بیان کند و کلمهٔ «اگوتیسم[1]» را وارد ادبیات کرد.

در روزگار ما رمان دیگر وظیفهٔ دائرة‌المعارف را به عهده ندارد، همهٔ کشفیات علمی و همهٔ اطلاعات عمومی در دائرة‌المعارف های گونا گون و کوچک و بزرگ حتی در اختیار کودکان و نوجوانان نیز قرار گرفته است و در سال های اخیر نیز از طریق بانک های اطلاعات و کامپیوترهای خانگی دسترسی به آنها آنی شده است. کار زبان دیگر معرفی ساده و عادی دنیا و تشریح و تحلیل آن نیست. درواقع دیگر «نویسنده و دنیا» وجود ندارد، بلکه نویسندهٔ تنها هست که به نوعی بازی نگارش، نوعی تجربه و نوع تازه‌ای از برخورد با زندگی و «چیزها» دست می‌زند. هم تلقی خود را از زندگی به روی کاغذ می‌آورد و هم به کار آفرینندگی می‌پردازد. با این تفاوت که به قول **آرمن لوبن** Armen Lubin کلمات، جلوتر از «چیزها» می‌آیند. و این همان است که در کار نویسنده «ادبیت» اثر نامیده می‌شود و کار او را با کار «نگارنده» متفاوت می‌کند.

این مسیر دوگانه را در آثار **پروست، موسیل** Musil، **کافکا، ساباتو** Sabato، **فیلیپ روت** Philip Roth و **میشل بوتور** M. Butor می‌بینیم. پازولینی حرف آخر را

۱. Egotisme کلمه‌ای است تقریباً شبیه Egoisme (خودخواهی و تکبر)، امّا معنی متفاوتی پیدا کرده است و گذشته از اینکه عیب و نقصی شمرده نمی‌شود، بلکه یک کردار اخلاقی است نسبةً منظم و دقیق و عبارت است از سخن گفتن دربارهٔ خویشتن و تحلیل خویشتن این کلمه را در ادبیات فرانسه استاندال رواج داد، زیرا خاطرات خود را که در سال ۱۸۳۲ انتشار داد، **خاطرات اگوتیسم** نامید. اما خود کلمه سابقه‌ای طولانی‌تر از این دارد و درواقع از انگلیس و از **آدیسن** Addison شاعر و منتقد مشهور می‌آید که کلمهٔ «اگوتیسم» را در ادبیات به نوشتن داستان با صیغهٔ اول شخص مفرد اطلاق می‌کرد و این خود مقدمه‌ای بود بر این نوع رمان‌ها که بعداً نوشته شد.

از زبان شبح سوفوکل می‌زند: «انسان فقط وقتی با واقعیت کنار می‌آید که آن را نمایش داده باشد.» ادوارد قهرمان **سکه سازان آندره‌ژید** درباره‌ٔ یادداشت‌های روزانه‌اش می‌گوید: «هیچیک از حوادثی که برای من پیش می‌آید تا در نوشته‌ام منعکس نکرده‌ام صورت واقعی پیدا نمی‌کند». و در این میان نقش زبان حائز اهمیت فوق‌العاده است. اثر ادبی درعین حال می‌خواهد زبان زبان‌ها باشد و نویسندگانی مانند **جویس، نابوکف و بورخس** می‌کوشند که **مجموعهٔ** بزرگی از زبان‌هائی که در دسترس دارند بسازند. این مجموعه که عملاً با اسطوره و باستانشناسی مربوط است جغرافیای اساطیری خاص خود را طراحی می‌کند. خاطرات پروست وسیله‌ای است برای ساختن دنیائی از تصاویر که در صورت ازمیان رفتن دنیای مرجع، ادبیات، خود دنیائی کامل و زیرزمینی می‌شود و قلمرو همهٔ روابط و همهٔ پرتوها و نوعی رویای کامل. ادبیات جدید، همانسان که **پاوند، الیوت و بورخس** نشان داده‌اند، نوعی قدمت دارد: نوری است بر صحنهٔ ویرانه‌های برهم انباشته. از نویسنده غولی تنها می‌سازد. غولی که حامل دنیای «کلمه» است و غار افلاطون را بازسازی می‌کند. همان کاری که جویس با درهم بافتن کلمات **بیداری فینگان‌ها** می‌کند که در آن، استعارهٔ بیداری درواقع بازگشتی است به ماقبل تاریخ...

از طرف دیگر در روزگار ما همه چیز می‌تواند کتاب یا ادبیات شود: روزنامه‌های تبلیغاتی، خطابه‌های سیاسی، **قصهٔ فلکلوریک**، داستان‌های مصور، بالزاک و هومر و همهٔ سخنانی که به زبان آمده و شنیده شده است. **برهنه‌ها و مرده‌های نورمان میلر** Norman K. Mailer که می‌توان گفت بزرگترین رمان جنگی روزگار ماست درواقع چیزی فراتر از یک رمان جنگی است. داستان شکست انسان است و قرار گرفتن جنگ در جایگاه او. یا **مارس** Mars اثر **فیلیپ زورن** (نویسندهٔ سویسی که هنوز کسی نام واقعی او را نمی‌داند) حاصل کوشش اوست برای نجات از خفقانی که در انتظار مرگ از سرطان در درون خانواده‌اش احساس می‌کند و دردهائی را که او را می‌کشد نتیجهٔ این تربیت خانوادگی می‌داند. و بالاخره کتابهای متعدد **اروه گیبر** Herve Guibert که در انتظار مرگ از ایدز است

و همهٔ خشونت‌ها و جنون‌هائی که جامعه‌ای را به این سرنوشت دچار کرده است با بازنمود خاطرات و رفتارها و تصاویر این جامعه، پیش از مردنش از ایدز ثبت می‌کند. بدینسان نوشته تا حدی در کنار گفتگو و ارتباطات و غیره قرار می‌گیرد گاهی هم اثر تأکید بر هیچ چیز ندارد و عاری از هرگونه ارتباطی است. یعنی یک شی ء هنری است به معنی کامل کلمه.

بدینسان نویسنده و نوشته، به سبب ضعف‌های متقابل شان و به سبب نبودن هیچ واسطی درمیانشان قابل تبدیل به یکدیگر می‌شوند. این اجبار به داشتن امکانات مساوی نویسنده را به صورت گردانندهٔ یک محفل بزرگ درمی‌آورد که در آن همه حرف می‌زنند و او درعین حال که گرداننده شمرده می‌شود، خود فرزند همهٔ تصاویری است که دنیا به او عرضه می‌کند ولی طبعاً مجاز است که بدون توجه به دستورالعمل و قانون و قاعده‌ای و تنها برحسب اصول ترکیب و قرائت، آنها را ارزش گذاری کند. درواقع با برداشت از صدا یا صداهائی درآن مجمع عمومی و از همهٔ سخنان گذشته و حال، کاری «کاتب‌وار» انجام دهد. با این توجه که نویسنده طبعاً قادر نیست که حتی کلیت همان روابطی را هم که در اثر آورده است نقل کند، اثر فی‌الحال نشان نمی‌دهد که چگونه باید خوانده شود و برای هرگونه قرائتی درآینده، که طبعاً پیشاپیش تعریف کردنی نیست، «گشوده» می‌ماند[1].

رئالیسم جادوئی

و بالاخره به رئالیسم جادوئی باید اشاره کرد که هرچند به محض نام بردن از آن بلافاصله امریکای لاتین و گابریل گارسیا مارکز به ذهن تداعی می‌شود، اما درواقع باید گفت که این رئالیسم خاص جهان سوم است و هنوز درآغاز راه

۱. بحث از همهٔ این مسائل در این مطلب کوتاه نمی‌گنجد. برای آشنائی کامل با مسائل نقد امروز و نقش نویسنده و نوشته و خواننده در اثر مراجعه کنید به **ساختار و تأویل متن** نوشتهٔ **بابک احمدی**، نشر مرکز ۱۳۷۱.

است، کندوکاوی است در ارتباطات غریب ذهن ابتدائی این ملت‌ها که بکلی با فرهنگ غربی بیگانه است و اسطوره‌های بومی که درواقعیت‌های روزمرهٔ زندگی امروزی ادغام می‌شوند و دنیای خاصی را به‌وجود می‌آورند که درعین اختصاصی بودن برای هریک از ملت‌ها شاید در آینده رگه‌های مشترک آنها نیز پیدا شود. مشکلات اقتصادی، فشار دیکتاتوری‌ها و نابودی فرهنگ‌های بومی و بجای آن فرهنگ‌ها تحمیل مصنوعی نوعی فرهنگ ساختگی غرب و شرق، سبب شده است که این ملت‌ها سالیان دراز، حتی از شناختن خودشان غافل بمانند. می‌توان گفت که باز هم توجه به این فرهنگ‌ها نخستین بار کار جامعه شناسان و محققان غربی بود. آثاری از قبیل **شاخهٔ زرین** اثر **فریزر** James George Frazer (۱۸۵٤ ــ ۱۹٤۱) نــژادشناس انگلیسی و **گرمسیر اندوهگین** یا **اندیشهٔ وحشی**، آثار **لوی ـ استروس** Claude Levi_Strauss مردم‌شناس و ساختارگرای معاصر فرانسوی، در جلب توجه به این فرهنگ‌ها و جدی گرفتن آنها بی تأثیر نبوده است. نخستین نویسندگانی که این عنوان به کارهایشان اطلاق شد نویسندگان امریکای لا تین بودند و این ادبیات اجتماعی و درعین حال شاعرانه بخصوص در آثار **میگل آنخل آستوریاس** در گواتمالا، **گابریل گارسیا مارکز** در کلمبیا و **کارلوس فوئنتس** درمکزیک جلوه گر شد و این نویسندگان کوشیدند که درعین طرح مسائل سیاسی و اجتماعی سرزمین‌های خودشان غنای مخیله و شکوه کلام تمدن‌های پیش ــ کلمبی را بازسازی کننـد. اما همانطور که اشاره شد این پدیده خاص امریکای لا تین نیست و نمی‌تواند باشد. همهٔ کشورهای جهان سوم (و اکنون باید کشورهای جدا شده از شوروی و بلوک شرق را هم به آنها اضافه کرد) احتیاج به این بازگشت به خویشتن دارند. در ایران حتی قبل از آشنائی با مارکز نوعی رئالیسم جادوئی با آثار غلامحسین ساعدی (**عزاداران بَیَل**) و رضا براهنی (**روزگار دوزخی آقای ایاز**) آغاز شده بود و امروزه نیز قسمت‌هائی از دو اثر نویسندهٔ اخیر **آواز کشتگان** و **رازهای سرزمین من**، **اهل غرق** اثر **منیرو روانی‌پورو** بالاخره اثر تازهٔ **محمود دولت‌آبادی** (**روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده**) بی تردید برای آثاری که طبعاً در آینده نوشته خواهد شد، سرآغازهای موفقی شمرده می‌شوند. و بالاخره در

ترکیه، نخستین نمونه های آن را در آثار یاشار کمال ساکنان دهکده ای در آنسوی **کوهستان** با **قهرمان** نظر کرده شان «تاش باش» و **مرگ عزیز بیمار** اثر زیبای **لطیفه تکین** نویسندهٔ جوانی که در کودکی از روستای زادگاهش به مفت آبادهای حومهٔ استانبول آمده است (و در شرح زندگانی خود می‌گوید که. در بچگی زیر نیمکت های اطاق مردهای (اطاق پذیرایی) خانه مان با اجنه قایم باشک بازی می‌کردم) می بینیم و همانطور که اشاره شد این هنوز آغاز راه است.

نا گفته نماند که در ادبیات آلمان نیز از فردای جنگ جهانی دوم حرکتی پا گرفت که نقاشی زندگی روزمره را با تحلیل دقیق انگیزه های روانی درمی‌آمیخت و عده ای از منتقدان به این حرکت نیز عنوان «رئالیسم جادوئی» دادند. از نمایندگان این شیوه می‌توان هـ. کازاک H. Kasack و الیزابت لانگاسر E. Langgasser (۱۸۹۹ ــ ۱۹۵۰) را ذکر کرد.

نمونه هائی از آثار نویسندگان رئالیست

۱
از ادبیات فرانسه

واترلو
از صومعهٔ پارم **La Chartreuse de Parme**
اثر استاندال **Stendhal**

معمولا در مقام مقایسهٔ اثر «رومانتیک» و «رئالیستی» صحنهٔ واترلو را که هم بوسیلهٔ «ویکتورهوگو» پیشوای رومانتیسم در بینوایان وصف شده و هم «استاندال» نویسندهٔ بزرگ رئالیست در «صومعهٔ پارم» اثر معروف خود از آن سخن رانده است مثال می‌آورند زیرا در هریک از این دو نوشته مشخصات مکتبی که نویسنده پیرو آن بوده بخوبی نمایانده شده است و «سوبژکتیویسم» مبالغه آمیز اثر رومانتیک و «اوبژکتیویسم» اثر رئالیستی را با مطالعهٔ این دو طرز تشریح بخوبی می‌توان تشخیص داد. همچنین خواننده بخوبی ملاحظه می‌کند که در اینجا نویسندهٔ رئالیست اصراری نداشته است که میدان نبرد را بطور کلی تشریح کند یا از حوادث درخشان و برجستهٔ آن سخن گوید. بلکه خواننده را همراه یک جوان ایتالیائی به‌نام «فابریس» که دلش می‌خواهد در جنگی شرکت کند و با کره‌اسب خود دنبال نیروی فرانسه می‌افتد، به میدان جنگ واترلو می‌برد و آنچه را که این جوان از «واترلو» می‌بیند نویسنده مانند یک تماشاگر بیان می‌کند. در فصل پیش صحنه‌ای از «واترلو»ی هوگو را از روی ترجمهٔ آقای «حسینقلی مستعان» نقل کردیم و اکنون در اینجا صحنه‌ای نظیر آنرا از روی اثر استاندال ترجمه می‌کنیم:

همان لحظه ایکه جنگ درگرفته است، «فابریس» بحوالی واترلو می‌رسد و یک زن کافه‌چی را ملاقات می‌کند که به گاری کوچک خود سوار است و با او وارد صحبت می‌شود.

فابرس باو گفت:

ـــ خوب می‌فهمم که از همه چیز بی خبرم ولی می‌خواهم بجنگم و تصمیم دارم آنجا، بطرف آن دود سفید بروم.

ـــ ببین اسبت چطور گوشهایش را می‌جنباند! بمحض اینکه آنجا سر و صدائی بلند شد از اختیار تو خارج خواهد شد و چهارنعل خواهد رفت و خدا می‌داند تورا کجا خواهد برد، ولی اگر نظر مرا بخواهی، بمحض اینکه پیش سربازان رسیدی یک تفنگ و یک فانوسقه گیر بیاور کنار آنها راه بیفت و هرکاری که آنها می‌کنند تو هم بکن. ولی گمان می‌کنم که تو حتی باز کردن درفشک باروت را هم بلد نیستی!

«فابریس» سخت ناراحت شد، اما بدوست تازه اش اقرار کرد که حدس او درست است.

زن با لحن تحکم آمیزی گفت:

ـــ طفلک بیچاره، حتماً بهمین زودی کشته میشود. طولی نمی‌کشد. تو حتماً باید با من بیائی!

ـــ آخر من می‌خواهم بجنگم.

ـــ خواهی جنگید. باهم به هنگ ششم میرویم، هنگ بسیار معروفی است.

ـــ به هنگ شما زود خواهیم رسید؟

ـــ حداکثر تا یکربع میرسیم.

«فابریس» با خود گفت که تحت دستورات این زن شجاع دیگر بی اطلاعیم از همه چیز مرا بعنوان جاسوس گیر نخواهد انداخت و خواهم توانست بجنگم. در این لحظه صدای توپ افزایش یافت؛ گلوله پشت سرهم می‌بارید. فابریس گفت: به دانهٔ تسبیح می‌ماند!

زن کافه‌چی به کره اسب خود که بر اثر صدای توپ به هیجان آمده بود شلاقی زد و گفت:

ـــ یواش یواش آتش گلوله ها دیده می‌شود.

سپس بدست راست پیچید و راهی را که از میان چمن زار می‌گذشت در پیش گرفت. گل و لای تا زانو می‌رسید و گاری از رفتن باز می‌ماند. «فابریس» چرخ آنرا از عقب فشار داد. اسب او دو باره زمین خورد. پس از لحظه ای، این جاده به راه باریکی

مبدل شد که آب کمتری داشت و از میان چمنزاری می‌گذشت. «فابریس» هنوز پانصد قدم پیش نرفته بود که کره اسبش ناگهان توقف کرد. جسدی در میان راه باریک افتاده بود که اسب و اسب‌سوار را دچار وحشت می‌ساخت.

چهرهٔ «فابریس» که معمولا بسیار پریده‌رنگ بود، به رنگ سبز درآمد. زن مهمانخانه دار، پس از اینکه نگاهی به جسد انداخت چنانکه گوئی با خود حرف میزند گفت این از واحد ما نیست! بعد نگاهش را متوجه قهرمان ما ساخت و شلیک خنده را سرداد و فریاد زد:

ــ ها! ها! طفلکی! نترس جانم این غاغا است! فابریس خشکش زده بود. آنچه بیشتر ناراحتش میکرد، پاهای کثیف جسد بود که کفشهایش را بیرون آورده بودند. اصلا برای مرده بجز شلوار کهنه اش که سراپا پر از خون بود، چیزی باقی نگذاشته بودند.

زن به فابریس گفت: نزدیک شو، از اسب پائین بیا. باید عادت کنی.

و فریاد زد: به سرش خورده!

گلوله ای از کنار بینی وارد شده و از شقیقهٔ دیگر خارج شده بود. صورت جسد بوضع کریهی ضایع شده و یک چشم آن باز مانده بود.

ــ یاالله کوچولو، از اسب بیا پائین و دستش را بفشار تا ببینی که او هم دست میدهد!

«فابریس» با اینکه نزدیک بود تسلیم حس نفرت شود، بی تردید از اسب پائین پرید، دست جسد را گرفت و محکم تکان داد، بعد چنانکه گوئی از پا افتاده باشد، بیحرکت ماند. احساس میکرد که نیروی سوار شدن به اسب را ندارد. آنچه بیش از همه مایهٔ وحشت او میشد، این چشم باز بود.

به تلخی پیش خود گفت: «زن کافه‌چی را ببین که خیال می‌کند من آدم ترسوئی هستم.» اما احساس کرد که کوچکترین حرکتی نمی‌تواند بکند. داشت می‌افتاد. لحظهٔ بدی بود. ناگهان دید که حالش بهم می‌خورد. زن متوجه او شد. به چالاکی از گاری خود پائین پرید و بی آنکه کلمه ای حرف بزند گیلاسی عرق باو داد و جوان آن را لاجرعه سر کشید. پس از لحظه ای توانست به کره اسبش سوار شود و ساکت و خاموش براه خود ادامه داد. زن کافه‌چی گاهگاه از گوشهٔ چشم باو نگاه

می‌کرد. بالاخره گفت:

ــ جانم! تو فردا خواهی جنگید، اما امروز را پیش من خواهی ماند. می‌بینی که اول باید کار سربازی را یاد بگیری.

قهرمان ما با حالت اندوهگینی که زن کافه‌چی آن را به فال نیک گرفت فریاد زد:

ــ برعکس. من همین الان می‌خواهم وارد جنگ شوم.

صدای توپ بیشتر و نزدیکتر شد. شلیک گلوله صدای بم مداومی تشکیل میداد و بین شلیکهای پی درپی، کوچکترین فاصله ای وجود نداشت. و همراه این صدای بم مداوم که نظیر صدای مهیب سیل دوردستی بود، آتش گلوله ها با کمال وضوح دیده میشد.

در این لحظه، جاده درمیان بیشهٔ کوچکی فرومیرفت. زن کافه‌چی سه چهار نفر از سربازان خودی را دید که به سرعت میدویدند و به سوی او می‌آمدند. به چالاکی از روی گاریش پائین پرید و دوان‌دوان ده پانزده قدم از جاده کنار رفت و آنجا در سوراخی که بر اثر کنده شدن درخت بزرگی ایجاد شده بود مخفی گشت. «فابریس» با خود گفت: «الان معلوم میشود که من آدم ترسوئی هستم یا نه؟» در کنار گاری کوچک ایستاد و شمشیرش را بیرون کشید. سربازان توجهی نکردند و دوان‌دوان در طول جنگل به سمت چپ جاده دویدند.

زن کافه‌چی که نفس‌نفس‌زنان بسوی گاری کوچک خود برمی‌گشت با خیال راحت گفت:

ــ اینها سربازان خودی هستند. اگر اسب تو می‌توانست چهارنعل برود، بتو میگفتم که: «روبه‌جلوتا انتهای جنگل برو و ببین در جلگه کسی هست یا نه؟»

«فابریس» بی آنکه حرفی بزند، شاخه ای از یک درخت تبریزی جدا کرد، برگهای آن را کند. بعد آن را در هوا چرخاند و بر اسب فرود آورد. کره‌اسب یک لحظه چهارنعل دوید، بعد راه رفتن عادی خود را ازسر گرفت. زن کافه‌چی اسب گاری خود را چهارنعل تاخت و به «فابریس» فریاد زد: «پس تو دیگر نرو!» و چون بکنار جلگه رسیدند، با غوغای عجیبی روبرو شدند: توپ و تفنگها از همه طرف، از راست و چپ و پشت سر، مشغول تیراندازی بود. و چون جنگلی که از آن خارج می‌شدند، تپه ای به

بلندی هشت الی ده‌پا از سطح جلگه را اشغال کرده بود، آنها توانستند به خوبی گوشه ای از میدان نبرد را ببینند. ولی در چمن‌زار نزدیک جنگل هیچکس نبود. این چمن تا مسافت هزار پا با درختان بید درهم فشرده‌ای احاطه شده بود. بالای سر بیدها دود سفیدرنگی بنظر میرسید که گاهی چرخ‌زنان به آسمان بلند میشد.

زن کافه‌چی که دچار اشکال شده بود، گفت:

ــ کاش فقط میدانستم که هنگ ما در کجا است. از این چمن‌زار بزرگ که کاملا صاف و مسطح است نباید عبور کرد.

و بعد به «فابریس» گفت: عجالتاً اگر تو سرباز دشمن دیدی فوراً شمشیرت را توی شکمش فرو کن و این کار را سرسری نگیر.

در این لحظه، زن کافه‌چی چهار سرباز سابق را دوباره دید: آنها از سمت چپ جاده، از جنگل خارج میشدند و می‌خواستند وارد جلگه شوند. یکی از آنها سوار بر اسب بود.

زن رو به فابریس کرد و گفت:

ــ این کار تو است!...

و سرباز اسب‌سوار را صدا زد و گفت:

ــ اوهو! بیا یک گیلاس عرق بخور.

سربازان نزدیک شدند.

زن فریاد زد: هنگ ششم در کجا است؟

ــ آنجا!... پنج دقیقه راه است!... جلوی این کانالی که در کنار درختان بید کشیده شده، همانجا که سرهنگ «ماکون» کشته شد.

ــ حاضری اسبت را پنج فرانک بفروشی؟

ــ «پنج فرانک»؟ خیلی زرنگی ننه کوچولو! این اسب افسری را که خودم یکربع پیش به پنج طلای «ناپلئون» خریده‌ام، پنج فرانک بفروشم؟

«زن کافه‌چی» رو به «فابریس» کرد و گفت:

ــ یکی از ناپلئون‌هایت را بمن بده.

بعد به سرباز اسب‌سوار نزدیک شد و گفت:

ــ زود بیا پائین! اینهم یک ناپلئون!

سرباز از اسب پائین آمد. «فابریس» با خوشحالی سوار اسب او شد. زن، خاموت کوچک سربازی را از پشت کره باز کرد و به سربازان دیگر گفت:

ــ شما هم اقلاً کمک کنید. اینطور با یک زن همکاری می‌کنند؟...

اما اسب بمحض اینکه خاموت را پشت خود احساس کرد، روی دوپا بلند شد و «فابریس» که پشت اسب بود، برای اینکه بزمین نیفتد، فشار زیادی بخود آورد.

... در این هنگام گلولهٔ توپی به وسط درختان بید افتاد و «فابریس» شاخه‌های کوچک آن‌ها را دید که با منظرهٔ عجیبی، چنانکه گوئی با داس بریده شوند، از اطراف به هوا می‌پریدند.

سربازی که سکهٔ بیست فرانکی را می‌گرفت، گفت:

ــ جنگ رو به این طرف می‌آید!

حوالی ساعت دو بود.

«فابریس» هنوز غرق آن منظرهٔ عجیب بود که دسته‌ای از ژنرالها باتفاق قریب بیست نفر سرباز پیدا شدند.

از همان طرفی که او ایستاده بود بیرون آمدند و به تاخت از یک گوشهٔ چمنزار وسیع گذشتند. اسب او شیهه کشید و دو سه بار دیگر نیز روی دوپا بلند شد. بعد برای رهائی از دهنه‌ای که او را محکم گرفته بود، سرش را به تندی تکان داد. «فابریس» با خود گفت: «بسیار خوب، باشد!» و دهنه را سست کرد.

اسب که به اختیار خود مانده بود، با آخرین سرعتی که داشت پیش تاخت و خود را به سربازان سوار رسانید. «فابریس» در میان کلاههای آنها چهار کلاه نواردار شمرد. و پس از یک ربع ساعت، با چند کلمه که سرباز پهلودستیش گفت، پی برد که یکی از این ژنرالها، مارشال «نه» معروف است. خوشحالیش بانتها درجه رسید؛ ولی نتوانست حدس بزند که «مارشال نه» کدام یک از این چهار ژنرال است. خیلی مایل بود که باین موضوع پی ببرد اما بخاطرش آمد که نباید حرف بزند. این دسته برای عبور از خندق وسیعی که براثر باران صبحگاهی پر از آب شده بود، توقف کرد. اطراف این خندق درختان بزرگ وجود داشت و سمت چپ آن به نقطه‌ای منتهی میشد که «فابریس» در آنجا اسب تازه‌اش را خرید. تقریباً تمام سواران از اسب‌هایشان پیاده شدند. لبهٔ خندق عمودی و بسیار لغزان بود و آب قریب سه الی چهار پا پائین‌تر از سطح

چمنزار قرار داشت. «فابریس» مست شادی بود و بیشتر از اسب خود به «مارشال نه» و به «پیروزی» فکر میکرد. از این رو اسب که روی پابند نمیشد، توی خندق پرید. در نتیجه، آب بارتفاع زیادی بهوا پرتاب شد و به اطراف پخش گردید. یکی از ژنرال ها سر تا پا خیس شد و فریاد زد: «پدرسوختهٔ حیوان!» و «فابریس» از این فحش خیلی ناراحت شد.

... در این لحظه چنان صدای شلیک شدیدی شنیده شد که «فابریس» نتوانست جوابی باو بدهد. مجبوریم اعتراف کنیم که در این لحظه چندان اثری از قهرمانی در قهرمان ما باقی نمانده بود. ترس همیشه بعداً بسراغ او می‌آمد و این بار مخصوصاً این صدای گوش‌خراش او را ناراحت ساخته بود. دستهٔ سوار دو باره بتاخت حرکت کرد، در آنور خندق از یک قطعه زمین زراعتی عبور می‌کردند که از نعش کشتگان پوشیده شده بود.

سواران با شادی فریاد زدند: «سرخ‌پوشان!»، «سرخ‌پوشان!». نخست «فابریس» چیزی از این حرف نمی‌فهمید ولی با مختصر توجهی پی برد که واقعاً تمام این جسدها لباس سرخ بتن دارند. از دیدن چیزی تمام بدنش از وحشت لرزید: دید که اغلب این سرخ‌پوشان بدبخت هنوز زنده‌اند. بی‌شک عده‌ای از آنها فریاد میزدند و کمک میخواستند ولی کسی برای کمک به آنها نایستاد. قهرمان بشردوست ما کوشش بسیاری می‌کرد که اسبش روی هیچ یک از این اجساد پا نگذارد. سواران ایستادند. «فابریس» که چندان توجهی به وظیفهٔ سربازی خود نداشت، نگاهش را به یکی از زخمیان تیره‌بخت دوخته بود و هنوز اسب می‌تاخت. گروهبان سوار فریاد زد:

ـــ احمق، بالاخره می ایستی یا نه؟

«فابریس» متوجه شد که در سمت راست بیست قدم جلوتر از ژنرالها قرار دارد و درست در همان طرفی است که آنها با دوربین‌های کوچکشان نگاه می‌کنند. وقتی بجای سابق خویش برگشت و پشت سر آخرین سرباز قرار گرفت، دید یکی از ژنرالها که درشت‌هیکل‌تر از همه است، به نفر پهلوی دستی اش که او هم ژنرال بود، با تحکم و تقریباً با سرزنش حرف میزند و فحش میدهد. «فابریس» نتوانست بر حس کنجکاوی خود فائق شود و با اینکه زن زندانبان شهر «ب...» باو تذکر داده بود که نباید حرف بزند، بنظر خودش یک جملهٔ کوچک فرانسه در مغزش ترتیب داد و به

سرباز مجاورش گفت:

ــ این ژنرال که به پهلودستیش قر میزند کیست؟

ــ مگر نمی‌بینی، خود مارشال است!...

ــ کدام مارشال؟

ــ احمق! «مارشال نه»! آه، این دیگر کیست؟ تا حالا کجا خدمت کردی!

«فابریس» با اینکه بسیار زودرنج بود، کوچکترین توجهی باین فحش نکرد. با تحسین بچگانه ای این «پرنس عجیب مسکوا» و شجاع شجاعان را تماشا می‌کرد.

ناگهان بر سرعت اسبها افزودند. پس از چند لحظه، «فابریس» در بیست قدمی، یک زمین زراعتی دید که بوضع عجیبی زیرورو شده بود. ته شیارها پر از آب بود و خاکهای مرطوبی که خاکریز این شیارها را تشکیل میداد، بصورت توده های کوچکی بارتفاع سه الی چهار پا در هر طرف دیده میشد. «فابریس» این وضع عجیب را در حال عبور دید و بعد دوباره افکار او صرف تخیلات پیروزی مارشال شد. ناگهان فریادی نزدیک خود شنید: دو نفر از سواران هدف تیر توپ شده و افتاده بودند. و وقتیکه «فابریس» آنها را نگاه کرد جسدشان بیست قدم عقب‌تر از سواران مانده بود. آنچه او را بیشتر دچار وحشت ساخت، دیدن اسب خون‌آلودی بود که روی زمین دست و پا میزد و امعاء و احشای او به دست و پایش می‌پیچید. حیوان که میخواست خود را بدنبال دیگران بکشاند جوی خون از بدنش توی گلها روان بود.

«فابریس» با خود گفت:

ــ آه! بالاخره در خط آتش هستم! و تکرار کرد:

ــ الان در میدان جنگ هستم. جنگجوی واقعی هستم!

در این لحظه، سواران با آخرین سرعت تاختند. و قهرمان ما متوجه شد که بالای سرشان از همه طرف گلوله های توپ درپرواز است. دود سفید آتشبار را از فاصلهٔ بسیار زیادی تشخیص می‌داد و در میان نعرهٔ یکنواخت و مداوم شلیک توپ، چنین بنظرش می‌رسید که صدای شلیک هائی را نیز کاملا از نزدیک خود می‌شنود: دیگر چیزی نمی‌فهمید.

اوژنی گرانده Eugénie Grandet
اثر بالزاک H. de Balzac (۱۷۹۹ــ۱۸۵۰)
ترجمهٔ عبدالله توکّل

«گرانده چلیک سازی که ثروت زیادی بدست آورده است مرد بسیار خسیسی است و بجای استفادهٔ واقعی از ثروت خویش، از انباشتن طلاها لذت می‌برد: شایع است که دخترش «اوژنی گرانده» با آقای «کروشو» رئیس دادگاه شهرستان و یا با مسیو «دگراسن» ازدواج خواهد کرد. ولی «اوژنی» به بیهوده گوئیهای آندو توجهی ندارد و باتفاق مادرش و «نانون» خدمتکار که چون بیدی در برابر «گرانده» می‌لرزند، زندگی بی مصرفی را می‌گذراند.

«شارل گرانده» پسرعموی اوژنی که بی خبر از ورشکسته شدن پدرش پیش خانوادهٔ گرانده می‌آید، با بدبختی و در عین حال ذوق و ظرافت خویش «اوژنی» را مفتون می‌سازد. در اثنائی که «گرانده» ورشکستگی و خودکشی پدر را باو خبر می‌دهد و می‌کوشد خیال خود را از جانب طلبکاران برادرش راحت سازد، «اوژنی» سکه‌های طلائی را که بعنوان عیدی گرفته است به «شارل» میدهد تا او بوسیلهٔ آنها برای کسب موفقیت به هند سفر کند. در عید دیگر، پدرش طلاها را از او می‌خواهد و چون از طلاها خبری نمی‌شود، «گرانده» به اصرار می‌پرسد که او طلاها را چه کرده است و دختر محجوب برای اولین بار در مقابل پدرش ایستادگی میکند. ولی عصیان و کوشش بیفایده‌ای است زیرا پس از اینکه «گرانده» در میان طلاهای عزیزش می‌میرد و ثروت هنگفت خود را برای «اوژنی» میگذارد، شارل که در سفر ثروتمند شده است با او ازدواج نمی‌کند و برای رسیدن به مقام و شهرت، دختر خانوادهٔ سرشناسی را بزنی می‌گیرد. «اوژنی» ناچار با رئیس دادگاه ازدواج میکند ولی پس از مدت کوتاهی بیوه می‌شود و با همان پولهائی که زمانی مایه درد و رنج فراوان بود، انزوای اندوه‌بار خانهٔ پدری را به نشاط و سعادت مبدل می‌سازد و به خیر

و احسان می‌پردازد. ما در اینجا صحنه ای را که در آن «گرانده» خبر مرگ پدر را به شارل میدهد، از روی ترجمهٔ آقای توکل نقل می‌کنیم.

عمو گفت:

ــ بسیارخوب، بچه جان، خبرهای بدی برای تو دارم. حال پدرت بسیار خراب است.

شارل گفت:

ــ من چرا اینجا هستم؟

و فریاد زد:

ــ نانون، اسبهای پستی را بگو بیارند.

و بسوی عموی خود برگشت و گفت:

ــ من کالسکه ای در این ولایت پیدا میکنم.

گرانده بروی شارل نگریست و گفت:

ــ اسب و کالسکه فایده ای ندارد.

شارل خاموش مانده بود و خیره خیره می‌نگریست.

ــ آری، پسر بیچاره ام، خودت حدس می‌زنی. پدرت مرده است. اما این چندان مهم نیست و چیزی بدتر از این هست... پدرت مغزش را به ضرب گلوله پریشان کرده.

ــ پدر من؟

ــ آری پدر تو... اما این چندان مهم نیست... روزنامه ها چنانکه گوئی حق داشته اند تفسیرهائی در این باره چاپ کرده اند بگیر و بخوان.

گرانده که روزنامه را برسم امانت از کروشو گرفته بود، مقالهٔ شوم راجلو چشم شارل نگه داشت. در آن موقع، جوان بیچاره که هنوز بچه بود و هنوز در دوره ای ازعمر خود بسر می‌برد که عواطف همراه زودباوری پدید می‌آید، اشک از دیدگان فروریخت.

گرانده با خود گفت:

ــ خوب، یاالله! چشمهایش مرا به وحشت می انداخت، اشک ریخت و نجات یافت.

و بی آنکه از گوش دادن شارل مطمئن باشد، در دنبالهٔ حرفهای خود گفت:

ــ اینهم چندان مهم نیست، برادرزادهٔ بیچاره‌ام... چندان مهم نیست، تسکین خواهی یافت اما...

ــ هرگز، هرگز! وای پدرم! وای پدرم!

ــ تورا خانه خراب کرده... تو دیگر دیناری نداری!

ــ این چه تأثیری دارد؟ پدر من کو؟ وای، پدر من!!

گریه‌ها و ناله‌ها بوضع دهشت‌باری میان دیوارها طنین می انداخت و بشدت انعکاس می‌یافت. سه زن خانه هم که دلشان می‌سوخت، می‌گریستند. اشک هم مثل خنده چیزی است که سرایت دارد. شارل بی آنکه به حرفهای عموی خود گوش بدهد به حیاط گریخت، پله‌ها رایافت و دوان‌دوان به اطاق خود روی آورد و برای آنکه دور از خویشانش به فراغت گریه کند، بروی تختخواب افتاد و سرش را در ملحفه‌ها فروبرد.

گرانده که به سالون آمده بود، گفت:

ــ باید بگذاریم رگبار اول بگذرد. این جوان بدرد هیچ کاری نمی‌خورد، بیشتر از پول درفکر مردگان است.

اوژنی و مادرش که بتندی در جای خودشان نشسته بودند پس از ستردن چشمها، با دست لرزانی سرگرم کار خودشان شدند.

اوژنی، بشنیدن حرفهای پدرش که بدینگونه دربارهٔ پاکترین دردها اظهارنظر میکرد، به رعشه و تشنج افتاد. از همان لحظه راجع به پدرش به داوری پرداخت. های‌های گریهٔ شارل، اگرچه گرفته بود، در این خانه پرطنین انعکاس می‌یافت و نالهٔ ژرف او که گفتی از زیرزمین بیرون می‌آمد و رفته‌رفته شدت خود را از دست می‌داد تا سر شب ادامه یافت...

مادام گرانده گفت:

ــ جوان بیچاره!

فریاد منحوسی بود! باباگرانده به‌زن‌خود و اوژنی و قندان نظر انداخت، غذای ندیده و نشنیده‌ای را که برای آن خویشاوند تیره‌بخت فراهم آمده بود، بیاد آورد، وسط سالون جا گرفت و با آرامش معهود خود چنین گفت:

ــ آه، مادام گرانده، امیدوارم که پیوسته این اسرافها را نکنی. من پول خود را

برای آن به شما نمی‌دهم که مثل مرغ قند به دهان این جوان حقه‌باز و پست بریزید.

اوژنی گفت:

ــ مادام هیچ تقصیر ندارد. من خودم...

گرانده حرف دخترش را برید و گفت:

ــ شاید برای آنکه به سن رشد رسیده‌ای، می‌خواهی برخلاف میل من رفتار کنی؟ توجه داشته باش، اوژنی...

ــ پدرجان، برادزاده‌تان نباید در خانهٔ شما از چیزی محروم بماند.

بشگه‌ساز با چهار لحن رنگارنگ و گوناگون گفت:

ــ تا! تا! تا! تا! پسر برادر من چنان و پسر برادر من چنین!... شارل هیچ چیز ما نیست. دیناری ندارد، پدرش ورشکسته است و وقتی که این جوان خودنما بقدر کفایت اشک ریخت باید از اینجا برود. نمی‌خواهم در خانهٔ من انقلابی براه اندازد...

اوژنی پرسید:

ــ پدر جان، ورشکستگی یعنی چه؟

ــ ورشکستگی این است که انسان از همهٔ کارهای ننگین و آبرو برباد ده، زشت‌ترین و ننگین‌ترین کارها صورت داده باشد.

مادام گرانده گفت:

ــ این کار باید گناه بسیار بزرگی باشد و برادر ما گرفتار لعنت خداوندی خواهد شد.

گرانده شانه های خود را بالا انداخت و به زن خود گفت:

ــ یاالله، باز هم ورد و ذکر تو براه افتاد!...

و خطاب به اوژنی چنین گفت:

ــ ورشکستگی سرقتی است که بدبختانه قانون پشتیبان آن است. مردم جنس و محصول خودشان را به اطمینان شرف و صداقت گیوم گرانده باو داده‌اند. سپس این شخص همه چیز را گرفته و جز دو چشم گریان چیزی برای ایشان نگذاشته است... راهزن و دزد سرگردنه بر تاجر ورشکسته شرف دارد. راهزن به شما حمله میکند و شما میتوانید از خودتان دفاع کنید و ممکن است سرش را هم در این حمله بباد بدهد... اما تاجر ورشکسته... بهرحال شارل بی آبرو شده.

این حرفها در دل دختر بیچاره طنین انداخت و با آن شدتی که داشت بردل وی سنگینی کرد. اوژنی که بقدر لطف و ظرافت گلی در اعماق جنگل امانت و صداقت داشت نه از امثال و حکم دنیا آگاه بود و نه از حجت های پر از تزویر و سفسطه های دنیا اطلاع داشت. و این بود که توضیح جگرخراش و ستمگرانه ای را که پدرش از روی تعمد دربارهٔ ورشکستگی میداد، پذیرفت و تفاوتی را که میان ورشکستگی بی اختیار و ورشکستگی از روی حساب وجود دارد، نتوانست باو گوشزد کند.

ـــ بسیار خوب، پدرجان. پس شما نتوانستید جلو این مصیبت را بگیرید؟

ـــ برادرم در این باره با من حرفی نزد وانگهی چهارمیلیون مقروض است.

اوژنی مثل بچه ای که به خیال خود می‌تواند به سرعت به آرزوی خود برسد، با لحن ساده و زودباورانه ای پرسید:

ـــ پدرجان، میلیون یعنی چه؟

گرانده گفت:

ـــ میلیون یعنی چه؟ میلیون یعنی یک میلیون سکهٔ بیست شاهی... و پنج سکهٔ بیست شاهی میشود پنج فرانک... و دویست هزار سکهٔ پنج فرانکی باید داشت تا بشود یک میلیون.

اوژنی فریاد زد:

ـــ خدایا! خدایا!... عموی من از کجا چهار میلیون به دست آورده بود؟ شخص دیگری در فرانسه پیدا می‌شود که این‌قدر پول داشته باشد؟

(بابا گرانده چانهٔ خود رانوازش میداد و لبخند می‌زد وچنین به نظر می‌آمد که غدهٔ بینی اش انبساط می‌یابد).

اوژنی در دنبالهٔ حرف های خود گفت:

ـــ پس پسرعمویم شارل چه خواهد شد؟

ـــ به هند خواهد رفت... و در آن سرزمین طبق میل پدرش کوشش خواهد کرد ثروتی بدست بیاورد.

ـــ برای رفتن به هند پول دارد؟

ـــ من مخارج سفر او را تا... آری... تا... «نانت» خواهم پرداخت.

اوژنی به گردن پدرش جست!

ــ آه! پدر جان؟ شما مرد نیکوکاری هستید!

اوژنی چنان به روی پدر خود بوسه داد که وی را که اندکی گرفتارعذاب وجدان شده بود تا اندازه ای خجل و منفعل میکرد.

مادام بوواری Madame Bovary, 1857
اثر گوستاو فلوبر Gustave Flaubert

خلاصهٔ داستان کتاب

قسمت اول: «شارل بوواری» با هزار و یک زحمت وپس از اینکه یکبار در امتحان رد میشود، موفق می‌گردد که یک گواهی‌نامهٔ اجازهٔ طبابت از کلاس بهداری بگیرد و در قصبهٔ «توست» به طبابت می‌پردازد وپس از اینکه زنش می‌میرد با «اما ــ رونول» که دختر یکی از بیماران اوست، ازدواج میکند. زن جوان خیال‌پرست که از بیکاری و محیط یکنواخت خسته شده است، ماجراها، خوشیها و هیجانهائی را در خیال خود می‌پروراند. زندگی بیرنگ و بی‌سرگرمی خانوادگی و عشق ابتدائی و بی‌احساس یک شوهر ساده و کم استعداد، او را دچار تهوع می‌سازد.

ترجمهٔ قسمتی از متن کتاب

با وجود این از اعماق درونش، در انتظار حادثه‌ای بود. همچون ملوانان ناامید، نگاههای غمزده‌اش را برروی زندگی تنهایش می‌انداخت و انتظار بادبان سفیدی را می‌کشید که از افقهای دوردست ظاهر شود. چه تصادفی ممکن بود مایهٔ بروز این حادثه گردد؟ کدام بادی این بادبان را بسوی او می‌آورد و به چه ساحلی او را می‌برد؟ آیا این بادبان از قایقی بود یا از کشتی سه عرشه‌ای؟ آیا این کشتی، باری از هزاران غم با خود داشت یا مالامال از شادی بود؛ هیچ نمی‌دانست. فقط هرروز صبح که چشم باز

میکرد بانتظار رسیدن آن می‌نشست بهر صدای کوچکی گوش فرامی‌داد. از جا می‌پرید و ازنرسیدنش تعجب می‌کرد و چون خورشید غروب می‌کرد با اندوه بیشتری آرزو میکرد که فردا زودتر بیاید.

باز بهار آمد. با شروع گرما و شکوفه کردن درختان گلابی، دچار دلتنگی شد؛

از همان آغاز ژوئیه، با انگشتانش حساب می‌کرد که چند هفتهٔ دیگر به ماه «اکتبر» مانده است. فکر می‌کرد که شاید بازهم «مارکی دوبرویلیه» در «ووبیار» ضیافت رقص تازه‌ای تشکیل دهد. اما ماه «سپتامبر» نیز به‌سر آمد. نه از نامه خبری شد و نه از وعده گیر.

پس ازاینکه این امیدش نیز برباد رفت، دوباره خلائی درقلبش تولید گشت و همان روزها بترتیب از سر گرفته شد.

از این قرار، روزها همه شبیه هم بود و این روزهای بیشمار به دنبال هم می‌گذشت و چیزی با خود نمی‌آورد. زندگی دیگران هرقدر که یکنواخت باشد، باز هم احتمال بروز حادثه‌ای در یکی از روزها می‌رود. از یک ماجرا گاهی نتایج طولانی و دامنه داری حاصل می‌شود و صحنهٔ زندگی رنگهای تازه‌تری به خود می‌گیرد. و حال آنکه برای «اما» هیچ چیز، هیچ حادثه‌ای وجود نداشت. خداوند چنین خواسته بود؛ و آینده، دهلیز طولانی تاریکی بود که در انتهای آن در بسته و محکمی وجود داشت. موسیقی را رها کرد. برای چه می‌نواخت، شنونده چه کسی بود؟ حالا که او نمی‌توانست، با لباس مخمل آستین کوتاهی، در سالون کنسرت پشت پیانوی «ارار» بنشیند و انگشتان ظریفش را روی شستی های عاج حرکت دهد و زمزمه های تحسین، مانند باد فرحبخش از اطراف بلند شود، دیگر فرا گرفتن موسیقی به چه درد او می‌خورد.

دفاتر نقاشیش رادر گنجه باقی گذاشت. خیاطی اعصابش را مختل می‌کرد. این ها به چه درد می‌خورد؟ بالاخره چه میشد؟

با خود می‌گفت:

ـــ همهٔ این چیزها را خوانده‌ام.

می‌نشست و گیره های سرش را گرم می‌کرد یا آمدن باران را تماشا می‌کرد.

روز یکشنبه وقتیکه در کلیسا ناقوس شامگاهی نواخته می‌شد، اندوه شدیدی تا اعماق وجودش ریشه می‌دوانید. صدای نافذ ناقوس ها را یکایک به دقت گوش می‌کرد.

گربه‌ای که روی پشت‌بام، به سنگینی راه می‌رفت زیر اشعهٔ پریده‌رنگ آفتاب پشتش را کمانی می‌کرد. باد از جادهٔ بزرگ کنار شهر گرد و خاک بلند می‌کرد و با خود می‌آورد. گاهی از دور عوعوی سگی به گوش می‌رسید و صدای ناقوس که در بیابان پخش می‌شد، با فواصل معینی شنیده می‌شد.

بالاخره مردم از کلیسا بیرون می‌آمدند. زنها با کفشهای واکس‌زده، مردان روستائی با پیراهن‌های نو، با بچه‌های سر برهنه ایکه جلوشان در جست و خیز بودند، به خانه‌هاشان می‌رفتند. و پنج شش نفر هم ــ همه هفته همان اشخاص معین ــ تا وقتی که هوا کاملا تاریک شود، جلو در بزرگ مسافرخانه باقی می‌ماندند و تیله‌بازی می‌کردند.

آن سال زمستان خیلی سرد شد. هرروز صبح پنجره‌ها یخ می‌بست و نوری که از آنها بدرون می‌تابید چنان که گوئی از شیشهٔ مات رد شود، سفیدرنگ بود و گاهی سراسر روز به همان صورت می‌ماند. ساعت چهار بعدازظهر مجبور می‌شدند که چراغ روشن کنند.

در روزهائی که هوا خوب بود، «اما» به باغ می‌رفت. شبنم در روی کلم‌ها توری سیمینی تشکیل می‌داد و با رشته‌های نازکی آنها را به هم وصل می‌کرد. صدای هیچ پرنده‌ای شنیده نمی‌شد. گوئی همه چیز در خواب بود: کلبه‌ای که روی سقفش کاه ریخته بودند، درخت موئی که چون مار بیماری زیر شیروانی کوچک دیوار خوابیده بود، همه در خواب بودند. و انسان وقتیکه به دیوار نزدیک میشد، خرخاکی هائی را میدید که با پاهای متعددشان روی آن در حرکتند. کشیشی که در کنار چپر، پهلوی صنوبرها با کلاه سه گوشش مشغول خواندن کتاب دعا بود، پایش شکسته بود و بر اثر یخ‌زدگی قسمتی از گچ هایش نیز ریخته و صورت مجسمه شبیه چهرهٔ جذامی ها شده بود.

سپس «اما» ازپله ها بالا میرفت در خانه رامی‌بست، ذغالها را بهم میزد و زمانیکه بر اثر گرمای بخاری سستی و ضعفی باو دست می‌داد، احساس میکرد که دلتنگی با سنگینی بیشتری براو فشار می‌آورد. البته میتوانست پائین برود و با دختر خدمتکار مشغول صحبت شود ولی خجالت می‌کشید.

هرروز در ساعت معین، معلم مدرسه باکلاه ابریشمی سیاه رنگش، پنجره‌های

خانهٔ خود را باز میکرد، نگهبان جنگل با شمشیری که روی پیراهنش بسته بود از کوچه رد می‌شد. صبح و عصر اسب هـای پست سه بسه از کوچه می‌گـذشتند و برای آب خوری به استخر می‌رفتند. گاه و بیگاه زنگ در میخانه ای صدا می‌کرد. وقتیکه باد می وزید دو طشتک کوچک مسی که دم در دکان سلمانی به طنابی آویزان بود بهم می‌خورد و به صدا درمی‌آمد. تمـام زینت این دکان عـبارت بود از عکس کهنهٔ زنی که پشت یکی از شیشه ها چسبانده شـده بود و مجسمهٔ مومی زنی که موهای زردی داشت. سلمانی نیز از کسادی بازار و آیندهٔ نامعلوم خویش شکایت داشت و به آرزوی داشتن دکانی در شهر بزرگی مـانـنـد «روآن» و در نقطهٔ خوبی مثـلا در جنـب تآتر، سـراسر روز را بـا حالت مغمومی بین شـهرداری و کلیسا قدم میـزد و انتظار آمدن مشتری رامی‌کشید و هروقت که «مادام بوواری» چشمانش را متوجه آنجا می‌ساخت، او را با کلاه یونانی برروی گوش و کت پشمی کوتاهش میدید که مانند پاسداری قدم می‌زند.

خلاصهٔ بقیهٔ داستان کتاب

شوهرش برای اینکه کـمی از دلتنگی او بکاهد به فکر تغییر محیط می‌افتد و با استفاده از فرصتی که دست می‌دهد به قصبهٔ «یونویل ــ لایی» کوچ می‌کند و در آنجا مستقر می‌شود.

قسمـت دوم ــ وقتیکه از کـالسکه پـائین می‌آیـند، درمهمانخـانهٔ «شیر طلائی» مسیو «هـومه» داروساز قصبه و مسیو «لئون» منشی جوان دفتر اسناد رسمی از آنها استقـبال می‌کننـد و باهم مشغول صحبت میشوند. رفته‌رفته «لئون» به «مادام بواری» علاقمند می‌شـود ولی دچار حجب فوق العـاده است. علاقهٔ محجوبانهٔ لئون «اما» را دچار هیجان می‌سازد و باعث میشود که درمقـابل مهارت و جسارت جوان عـیـاشی بنـام رودلـف که در آن نـواحـی ساکـن است نـتـوانـد از خـود دفاع کـند. «رودلـف» در اثنای جشن های بزرگ زراعتی با او آشنـا میشود و صـورت زندگانی یکـنواخـت او را بـا حمـاقت بزرگ خـویش تغـییر مـی‌دهد. بـدبخـتـانه «شـارل» اقلا پزشـک ورزیده‌ای نـیـز نیست و درنتـیجهٔ عـمل جراحـی که بـامید شـهرت انـجام میدهد، مریضی را چلاق میکند. «اما» آرزو دارد که این مرد نادان را ترک گوید. ولـی «رودلـف» کـه خطرات اجتمـاعـی رابطـه اش را بـا «مادام بوواری» احساس میکند، روزی بطـور ناگهانی نـاپدید میشود. «اما» بر اثر این ضربهٔ شدید، مریض و بستری میشود.

قسمت سوم ــ با وجـود این بهبودی حـاصل میکند. اما تصادف عجیبی،

در تأتر روآن «لئون» را در برابر او قرار میدهد. «لئون» دیگر دچار آن حجب سابق نیست. پس از اقامت کوتاهی در پاریس با جرئت و جسارت کافی برگشته است، «اما» درحالیکه از اقناع تمایلات رومانتیک و جاه‌پرستی خویش عاجز مانده است، رو به پرتگاه میرود. بالاخره به دامی که مرد رباخواری در راه او گسترده است میافتد و درمقابل این رسوایی وعجز با مقداری «آرسنیک» که از دواخانهٔ «هومه» برداشته است بزندگی خویش خاتمه میدهد، شوهرش نیز که اعتبار و دارائی خود را از دست داده است، پس ازمدتی از شدت یأس می‌میرد. فقط «هومه» با همهٔ حماقت خویش ثروتمند میشود و نشان میگیرد.

۲
از ادبیات انگلستان

زندگی و ماجراهای مارتین چازلویت
Martin Chuzzlewit

اثر چارلز دیکنز Charles Dickens (۱۸۱۲ ــ ۱۸۷۰)

این رمان را دیکنز «بهترین رمان‌های خود» خوانده است. رمانی است بسیار دراز و ماجراهای پیچیده‌ای دارد. مارتین چازلویت نوهٔ پیرمرد زودخشم خودخواهی است و چون بخود اجازه داده است دختریتیمی به نام «ماری» را دوست بدارد، پیرمرد از خانه بیرونش می‌کند. «مارتین» به سراغ خویش دوری بنام «مستر پکسنیف» می‌رود و در خانهٔ او پانسیون می‌شود. این فرد، معماری بی مشتری است که با دو دختر خود «شریتی» و «مرسی» در روستا زندگی می‌کند. مردی است ریاکار که، به زور رفتار اشرافی و سخنان پرطمطراق، خود را پارسا و بی غرض و نیکوکار نشان می‌دهد ولی در حقیقت دسیسه کارپستی است که مشتریان پانسیون خود را استثمار می‌کند. «توم پینچ» شاگرد و گولخور «پکسنیف» بسراغ «مارتین» می‌ورد و او را به منزل تازه‌اش راهنمایی می‌کند.

خانهٔ مرد پارسا

بی شک مستر «پکسنیف» تا چند ساعت دیگر انتظار آنها را نداشت زیرا کتاب‌های گشودهٔ زیادی در اطرافش دیده می‌شد و او مدادی در میان لبها و پرگاری در دست، به یکایک آنها مراجعه میکرد و ترسیمات متعدد عجیبی را که شبیه اشکال آتش بازی بود بررسی می‌کرد. «میس شریتی» هم در انتظار آنها نبود زیرا سبد بزرگی در پیش داشت و سرگرم دوختن شبکلاههائی برای بینوایان بود. «میس مرسی» نیز منتظر آنها نبود، زیرا دختر زیبا و خوب بر چارپایه‌ای نشسته بود و دامنی برای

عروسک بزرگ دختر همسایه می‌دوخت و آنچه هنگام ورود ناگهانی بیگانه ای او را بیشتر دچار اشکال ساخت این بود که کلاه کوچک عروسک را از روبان گیسوی زیبای خودش آویخته بود تا گم نشود و یا کسی روی آن ننشیند. مشکل می‌شد تصور کرد که خانواده‌ای درچنین حالی که خانوادهٔ پکسنیف بود غافلگیر شود. مستر پکسنیف چشمانش را از کتاب برداشت و در حالی که بدیدن واردان می‌کوشید در قیافهٔ متفکر خود حالت شادی پدید آرد گفت:

ـ آمدند! مارتین، فرزند عزیزم، از این که شما را در خانهٔ محقرم می‌پذیرم خوشحالم!

مستر پکسنیف با این تعارف صمیمانه بازوی او را گرفت و با دست راست خود چندین بار پشت او را نوازش کرد. گوئی می‌خواست به او بفهماند که این پذیرائی برای بیان احساسات درونیش کافی نیست.

بجای خود نشست و گفت:

ـ مارتین، اینها دختران من هستند، دو دختر یگانه ام که فقط یک بار و هنگام عبور دیده اید... خوب! عزیزان من، چرا از این که در اثنای سرگرمی همه روزه‌تان غافلگیر شده اید خجالت می‌کشید؟

و لبخندزنان به مارتین گفت:

ـ مارتین، ما فکر کرده بودیم که در سالن پذیرائی مان از شما پذیرائی کنیم، اما این را بیشتر می‌پسندم.

مستر پکسنیف منزل را به مارتین نشان می‌دهد:

در دیگری را گشود و گفت:

ـ این اطاق من است. این جا است که وقتی خانواده‌ام تصور می‌کنند مشغول استراحتم، به مطالعه می‌پردازم. اغلب بر اثر عشق به مطالعه سلامت خودم را به خطر می اندازم. اما هنر دامنه دار است و عمر کوتاه. چنانکه ملاحظه می‌فرمائید در اینجا برای یادداشت سریع افکاری که به مغزم می‌رسد، وسائل کافی وجود دارد.

برای اثبات این سخنان او، روی میزگرد کوچکی یک چراغ، چند برگ کاغذ، یک چسب و یک جعبه پرگار آماده بود تا وقتی در دل شب، فکری دربارهٔ

معماری از مغز پکسنیف ترشح می‌کند، بتواند بسرعت از رختخوابش بیرون بپرد و آنرا روی کاغذ ثبت کند.

مستر پکسنیف در همان طبقه در دیگری را باز کرد و به سرعت بست، با چنان سرعتی که گوئی در اطاق سیاه «ریش آبی» بود. اما در همان لحظه لبخندزنان باطراف خود نگاه کرد و گفت:

ــ چرا نشان ندهم؟

مارتین نتوانست مانند او بگوید «چرا نه؟» زیرا به هیچوجه دلیل آن را نمی‌دانست.

در این میان مستر «پکسنیف» خودش جواب حرف خود را داد، در را باز کرد و گفت:

ــ اطاق دخترهای من است. در نظر همهٔ مردم اطاق ساده‌ای است اما برای ایشان بهشت واقعی است. بسیار تمیز و فضادار است. ملاحظه می‌فرمائید: گیاهها، سنبل ها، کتابها، پرنده ها.

ناگفته نماند که این پرنده‌ها مجموعاً عبارت بودند از یک گنجشک بی دم که در قفس خود تلوتلو می‌خورد و شب پیش برای این که قفسی در اطاق باشد آن را از آشپزخانه آورده بودند.

ــ اینجا فقط توده‌ای از چیزهای کوچک هست که دختران جوان دوست دارند، نه چیز دیگر. آنان که دنبال تجملات کوچک روی زمین میدوند برای جستجوی آنها باید به اینجا بیایند.

مستر پکسنیف اطاقی را که برای مارتین تعیین شده به او نشان می‌دهد:

ــ منظرهٔ شهر؛ دورنمای جالب... مفیدترین و گواراترین چیزهائی که می‌توان آرزو کرد، البته هیچ اشکالی ندارد، اگر مایل باشید چیزی به این وسائل استراحت اضافه کنید لطفاً به من بگوئید. این چیزها را حتی از بیگانه ها هم دریغ نداریم. و از شما به هیچوجه، مارتین عزیز من.

مسلم است ــ و ما این نکته را برای تقویت سخنان مستر پکسنیف می‌گوئیم که هر مشتری اجازهٔ بی حدی داشت براینکه هرچه هوس میکند بخواهد. چند جنتلمن

جوان در اثنای پنج سال اخیر توانسته بودند تکمیل وسائل استراحت خود را بخواهند و از این درخواست آنها جلوگیری نشده بود.

وقتی دو باره پائین می‌روند شام حاضر است:

دو بطری شراب انگور فرنگی قرمز و سفید وجود داشت. یک بشقاب ساندویچ، بسیار دراز و باریک، یک بشقاب سیب‌زمینی، بشقاب دیگری از بیسکویت دریائی، از نوعی که پیوسته کپک زده اما خوشمزه است، بشقابی از قاچ های کوچک پرتقال کمی نارس اما شکر پاشیده، و بالاخره نان خانگی کاملا روستائی...

... مستر پکسنیف گفت:

ــ دختران عزیزم، مارتین وسط شما دوتا می‌نشیند، و مستر پینچ هم پهلوی من خواهد نشست. بافتخار مهمان تازه‌مان بنوشیم و بکوشیم که در کنار هم خوشبخت باشیم! مستر پینچ، اگر در دادن مشروب صرفه‌جوئی کنید، می‌رنجم... از هیچ چیز بی‌نصیب نمانیم.

و بیسکویتی برداشت و گفت:

ــ وای برآن قلبی که هرگز شاد نیست. و قلب ما از آن قلب ها نیست؛ خدا را شکر! **(فصل پنجم)**

پکسنیف با تملق و نیرنگ موفق می‌شود که مورد لطف «مارتین چازلویت» پیر و ثروتمند قرار گیرد و بلافاصله «مارتین» جوان را که با پدربزرگش سر جنگ دارد از پانسیون خود بیرون می‌کند. مرد جوان باتفاق دوست خود «مارک تیلی» سوار کشتی می‌شود و بامریکا می‌رود، سیاحتی که او در امریکا می‌کند به دیکنز فرصت میدهد تا کینه ای را که از سفر سال ۱۸۴۳ خود بامریکا نسبت به امریکائیان داشته است طی صفحات متعدد ظاهر سازد. قهرمان او به لندن برمی‌گردد. از طرفی «توم‌پینچ» هم که بالاخره ریاکاری «پکسنیف» را کشف کرده است او را ترک می‌گوید و به لندن می‌آید.

درپایان رمان، همانطوریکه شایسته است، حوادث داستان با پیروزی نیکان و شکست بدان پایان می‌یابد. «جونس چازلویت» جنایتکار که نیرنگها و جنایتهای متعدد مرتکب شده است، درلحظه ای که باید مجازات شود خود را مسموم

می‌سازد؛ «پکسنیف» ریاکار که پیش همه کس مغلوب و رسوا شده است در گوشهٔ دهکده‌اش مخفی می‌شود؛ مارتین با پدربزرگ خود آشتی می‌کند و با «ماری» خوب و صبور ازدواج میکند. «توم‌پینچ» هم خواهر خود «روت زیبا» را به دوستش «وستلاک» بزنی می‌دهد.

۳
از ادبیات روسیه

جنگ و صلح (۱۸۶۴ــ ۱۸۶۹)

اثر لئون تولستوی Tolstoi (۱۸۲۱ــ ۱۹۱۰)

ترجمهٔ مهندس کاظم انصاری

حوادث این اثر بزرگ که «تولستوی» از سال ۱۸۰۵ تا ۱۸۱۳ اتفاق می‌افتد و خاتمهٔ آن تا ۱۹۳۰ کشیده می‌شود. محل حوادث گاهی در مسکو و پترزبورگ، در محافل اشراف روسی است وگاهی در میدانهای نبرد «استرلیتز» و «مسکوا». یا شهر آتش گرفتهٔ مسکو و یا دشتهای پر برفی که سربازان فرانسوی در آنها عقب‌نشینی میکنند و نابود می‌شوند. جنگ و صلح رمان اخلاق و عادات، رمان روان‌شناسی و اخلاقی و رمان تاریخی است. خلاصه کردن و شرح مطالب این رمان که در آن پنج یا شش حادثهٔ جداگانه درمی‌آمیزد امکان ندارد. دو قهرمان اصلی کتاب عبارتند از «پی‌یر بزوخوف» که جوانی درشت‌هیکل و عینکی، ساده‌دل، باهوش و طرفدار چیزهای محال، جوانمرد و ضعیف‌النفس است که پیوسته درپیچ و خمهای زندگی اجتماعی، حسی و اخلاقی و دامهائی که این زندگی در برابر رفتار ناشیانه‌اش می‌نهد در تلاش است ومیکوشد که به ایده‌آل خود برسد. و دیگر «پرنس آندره بالکونسکی» رفیق او که افسر آراسته‌ای است ومانند همقطاران خود زندگی کرده است اما درباطن ارزش بیشتری دارد. او هم جوان است اما رنج کشیده است: زنش مرده وپسری برای او باقی گذاشته است. مدتی پس از مرگ زنش با «ناتاشا روستوف» دختر زیبا و جذاب و بانشاط نامزد شده است، اما «ناتاشا» خاطرخواه جوانی بنام «آناتول گوراگین» است که او را بدنام میکند و ترکش می‌گوید. آندره نیز او را ترک می‌گوید. «پرنس آندره» که افسر برجسته‌ای است و در «اوسترلیتز» بشدت زخمی شده است در سال ۱۸۱۲ دوباره برای دفاع از میهنش وارد خدمت میشود و درنبرد مسکوا فرماندهی یک هنگ پیاده را بعهده دارد.

در اینجا شرح گوشه ای از نبرد مسکوا را از کتاب: «جنگ و صلح» ترجمهٔ آقای مهندس انصاری نقل می‌کنیم:

گوشه ای از نبرد مسکوا

هنگ شانزده آندره در شمار قوای ذخیره ای بود که تا ساعت ۲ در پشت دهکدهٔ سیمونوفسکی زیر آتش شدید توپخانهٔ دشمن بدون فعالیت ایستاده بود. پس از ساعت ۱۲ این هنگ که بیش از دویست تن از افراد خود را از دست داده بود بکشتزار جو لگدمال شده یعنی بفضای میان دهکدهٔ سیمونوفسکی و آتشبار کوهستانی که آن روز هزاران نفر در آنجا کشته شده بودند و مخصوصاً در ساعت دو بعدازظهر با صدها توپ دشمن بمباران می‌شد حرکت کرد.

هنگ مزبور بی آنکه از آن محل تکان بخورد یا یک تیر آتش کند، باز در آنجا یک سوم دیگر از افراد خود را از دست داد. توپها از پیش رو و مخصوصاً از طرف راست در میان دودی که پراکنده نمی‌شد می غرید و از منطقهٔ اسرارآمیز دود که تمام فضای مقابل را فرامی‌گرفت، لاینقطع گلوله ها با صفیر شتابان و نارنجکها با زمزمهٔ آهسته بدانجا پرواز میکرد. پنداشتی گاهی برای استراحت یکربع ساعت سپری می‌شد و تمام گلوله ها و نارنجکها از فراز هنگ می‌گذشت و آسیبی نمی‌رساند. ولی گاهی در ظرف یک دقیقه چندین نفر از افراد هنگ را از پای می افکند و درنتیجه پی درپی بحمل مجروحین و کشتگان می‌پرداختند.

با هر گلوله ای که منفجر میگشت امید حیات برای کسانیکه هنوز کشته نشده بودند تدریجاً کمتر میشد.

گردان ها به فاصلهٔ سیصد قدم از یکدیگر ایستاده بودند اما با این حال تمام افراد هنگ روحیهٔ واحدی داشتند. همه یکسان خاموش و عبوس و گرفته بودند و به ندرت صدای گلوله ها و فریاد «تخت روان» برمی‌خاست و خاموش میشد. افراد هنگ قسمت اعظم وقت را بدستور فرماندهان روی زمین نشسته بودند. یکی کلاه جلودارش را برمیداشت و با دقت و کوشش قیطان های آن‌را می‌گشود و باز می‌بست. دیگری گل خشک شده را با کف دست نرم میکرد و با آن سرنیزه اش را صیقل میداد. سومی حمایل خود را جابجا می‌کرد و یا کمربندش را یک سوراخ بالا تر می انداخت، چهارمی

با دقت و کوشش مچ پیچ خود را می‌گشودو دوباره آن را می‌بست و کفشش را می‌پوشید. عده‌ای هم با کلوخهای زمین شخم خورده خانه های کوچک میساختند یا ساقه های کلش را بهم می‌بافتند. خلاصه همه کاملا مستغرق در این اشتغالات بنظر میرسیدند و هنگامی که جمعی زخمی یا کشته میشدند و تخت روانها بدنبال یکدیگر راه میافتاد یا افراد قسمت های دیگر از خط جبهه مراجعت میکردند و موقعیکه از میان دود تودهٔ کثیر دشمن دیده میشد، هیچکس باین حوادث و اوضاع توجه نمی‌نمود و آنگاه که توپخانه و سوارنظام از مقابل هنگ می‌گذشت و نفرات پیاده‌نظام روس دیده می‌شدند تذکراتی بمنظور تشجیع و تشویق از هرسو بگوش می‌رسید. اما حوادث خارجی بسیار بی اهمیت که با جنگ هیچ ارتباط نداشت بیش از همه مورد توجه قرار می‌گرفت، گویی این حوادث عادی و روزمره سبب آسایش خیال این مردم بود که روحشان شکنجه می‌کشید. آتشباری از مقابل هنگ می‌گذشت. اسب یدکی یکی از ارابه های جعبهٔ مهمات پایش بیراق گیر کرده بود. از صفوف تمام هنگ یکسان فریاد کشیدند «آی اسب یدکی... یراقش را مرتب کن... الان زمین می‌خورد... آخ مثل این که نمی‌بینید» بار دیگر توجه عموم به سگ کوچک قهوه ای‌رنگی با دم علم شده جلب شد که بیمناک در مقابل صفوف میدوید و خدا می‌دانست که از کجا پیدا شده است ولی ناگهان در اثر انفجار گلوله ای در آن نزدیکی زوزه کشید و دمش را جمع کرده بکناری جست. صدای قهقهه و داد و فریاد از تمام هنگ برخاست اما این گونه تفریحات و وسیلهٔ انصراف خاطر یک دقیقه بیشتر طول نمی‌کشید و افراد هنگ که بیش از هشت ساعت بیکار و بی غذا و باوحشت مرگ دست به گریبان بودند در آنجا ایستاده چهره های رنگ‌باخته و عبوس ایشان هردم رنگ‌پریده‌تر و عبوستر میشد. شاهزاده آندره درست مانند سایر افراد هنگ عبوس و رنگ‌باخته دستها را به پشت گرفته و سر را پائین انداخته بود و در مرتع کنار کشتزار جو از یک مرز تا مرز دیگر بالا و پائین میرفت. نه کاری بود که انجام دهد و نه فرمانی که صادر کند. همه کارها خودبخود انجام میگرفت. اجساد کشتگان را پشت صفوف هنگ می‌بردند و مجروحین را حمل می‌کردند و صفوف پراکنده دوباره بسته می‌شد و اگر گاهی سربازان می‌گریختند بیدرنگ شتابان مراجعت میکردند. ولی چون شاهزاده آندره نخستین وظیفهٔ خود میدانست که حس شهامت و مردانگی سربازان را تحریک نماید و سرمشق و نمونه ای

به ایشان نشان دهد، خود در میان صفوف قدم میزد. اما بعد متقاعد گشت که او نمی‌تواند به این مردم هیچگونه سرمشقی نشان دهد و چیزی به آنان بیاموزد. زیرا او نیز درست مانند هریک از سربازان ناآگاهانه متوجه این هدف بود که جریان فکر خود را از این وضع وحشتناک موجود منحرف سازد. پس در حالیکه پایش را به زمین میکشید و علفها را به‌صدا می‌آورد و بگرد و غبار چکمه هایش می‌نگریست روی چمن راه میرفت. گاهی گام های بلند برمیداشت و میکوشید روی ردپای علف چین ها که در مرتع باقی مانده بود قدم بگذرد و زمانی قدم های خود را می‌شمرد و حساب میکرد که چند مرتبه باید از یک مرز به مرز دیگر برود تا مسافت یک ورست را بپیماید. گاهی گلهای افسنتین را که در شیارها روئیده بود میکند و این گلها را با کف دست میمالید و رایحهٔ تلخ و شیرین و تند آن را بو میکرد. از تمام افکار روز پیش او دیگر اثری باقی نمانده بود و به چیزی نمی‌اندیشید. بلکه با خستگی حس سامعه پیوسته به همان صداهای ثابت گوش میداد و میکوشید صفیر نارنجکها را از غرش توپ ها تمیز دهد. به چهره های افراد گروهان اول که از مشاهدهٔ آن سیر و بیزار بود می‌نگریست و انتظار میکشید. در حالیکه به صفیر گلوله ها که از منطقهٔ دود گرفته میرسید گوش میداد با خود میاندیشید «یکی دیگر.. بازپیش ما می‌آید یکی، دوتا، یکی دیگر افتاد!...» پس می ایستاد و به صفوف می‌نگریست «نه، از اینجا گذشت. اما این یکی افتاد.» دوباره براه خود ادامه میداد، میکوشید گام های بلند بردارد تا پس از پیمودن شانزده قدم بمرز برسد.

صفیر و ضربت! در فاصلهٔ پنج قدمی او زمین خشک زیرورو شد و گلوله ناپدید گشت. بی اختیار لرزشی بدو دست داد! دوباره به صفوف سربازان نگریست و بخود گفت: بیشک بسیاری را از پا افکنده است. در این موقع انبوه کثیری از افراد در کنار گردان دوم جمع شدند. شاهزاده آندره فریاد کشید:

ــ آقای آجودان! نگذارید دور هم جمع شوند!

آجودان فرمان را اجرا کرد و نزد شاهزاده آندره آمد. از طرف دیگر فرماندهٔ گردان سواره نزدیک میشد.

فریاد وحشت آلودهٔ سربازی بگوش رسید:

ــ مواظب باشید!

نارنجکی چون پرنده‌ای که هنگام پرواز سریع صفیر میزند و سپس روی زمین

می‌نشیند در دو قدمی شاهزاده آندره کنار اسب فرمانده گردان آهسته سقوط کرد. اسب بی آنکه بپرسد: «آیانشان دادن ترس و وحشت شایسته است یا نه؟»شیهه کشید و بخود پیچید و بکناری خیز برداشت، نزدیک بود سرگرد را از روی زین سرنگون سازد. یکمرتبه ترس و وحشت اسب به افراد سرایت کرد.

فریاد آجودان که روی زمین دراز کشیده بود برخاست:

ـــ درازکش.

شاهزاده آندره مردد ایستاده بود. نارنجک دود میکرد و میان او و آجودان که روی زمین دراز کشیده بود، بین زمین شخم خورده و مرتع، کنار بوتهٔ افسنتین، مانند فرفره می‌چرخید.

شاهزاده آندره در حالیکه با نگاهی پر امید و رشک آمیز برخلاف نگاه های پیشین خود بعلف ها و بوته های افسنتین و حاشیهٔ دودی که از گلولهٔ سیاه چرخان بیرون میجست می‌نگریست با خود میگفت: «آیا این مرگ است. نه، من نمی‌توانم، نه، من نمی‌خواهم بمیرم، من زندگانی را دوست دارم، این گیاهان، این زمین، این هوا را دوست دارم...» او در این اندیشه بود اما ضمناً به این مسأله توجه داشت که چشمهای سربازان و افسران بعنوان سرمشق نگران اوست. پس به آجودان گفت:

ـــ آقای افسر! خجالت بکشید. چه...

ولی سخنش را تمام نکرد چه ناگهان صدای انفجار برخاست. تکه های پولاد صفیرزنان به اطراف پراکنده گشت. پنداشتی، قطعات جام پنجرهٔ خرد شده ای به زمین ریخته شد و بوی خفقان‌آور باروت برخاست و شاهزاده آندره بطرفی پرتاب شد. دست ها را بالای سر برد و بر روی درغلطید.

چند افسر بجانب او دویدند، خونی که از طرف راست شکمش جاری بود علف ها را گلگون میساخت.

شاهزاده آندره را که بشدت زخمی شده است بیک کلبهٔ دهاتی می‌برند و در آنجا عمل جراحی میکنند. در اطاق عمل تصادفاً در تخت مجاور او «آناتول گوراگین» خوابیده که پایش را بریده اند. شاهزاده بدیدن این مرد که مایهٔ جدائی او با ناتاشا شده بود و در برابر درد و رنج مشترکی که دارند حس عاطفهٔ تازه ای در

دلش بیدار می‌شود، به عشق و ایمان می‌اندیشد و او را می‌بخشد. «ناتاشا» به سراغ شاهزاده آندره می‌آید و از او بخشایش می‌خواهد و به پرستاریش همت می‌گمارد. «پرنس» به املاک خود می‌رود. درآنجا ناتاشا و خانواده‌اش که از مسکوی ویران کوچ کرده‌اند مهمان «شاهزاده خانم ماری» خواهر بزرگ آندره هستند که دوستی محکمی با ناتاشا دارد. اما وضع مزاجی آندره رفته‌رفته بدتر می‌شود و او درمیان بازوان خواهرش و دختری که دوباره نزدیک بود شریک زندگیش گردد جان می‌سپارد. در همین اثنا «پی‌یر بزوخوف» که باتهام شرکت در حریق مسکو بدست فرانسویان گرفتار و محکوم باعدام شده است در آخرین لحظه بخشیده می‌شود. او که از زن هوسباز سابق خود جدا شده است پابند ناتاشا می‌شود و با او ازدواج میکند. شاهزاده خانم ماری هم با «نیکلا روستوف» برادر ناتاشا ازدواج می‌کند.

از: رئالیسم سوسیالیستی

گارد جوان

اثر الکساندر فادیف

Alexandre Alexandrovitch Fadeef

ترجمهٔ سهراب دهخدا

گارد جوان را که نخستین چاپ آن در سال ۱۹٤٦ منتشر شده است یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های رئالیسم سوسیالیستی می‌شناسند. کتاب با نزدیک شدن نیروهای آلمانی به شهر معدنی کراسنودن و شروع موج مهاجرت مردم از آن شهر و شهرها و دهات آن حوالی همراه با عقب‌نشینی ارتش آغاز می‌شود. داستان کتاب ماجرای تشکیل هسته‌های مقاومت زیرزمینی و مبارزهٔ جوانان با آلمانی‌هاست. در پایان، همهٔ آنها شناسائی و دستگیر می‌شوند و پس از شکنجه‌های وحشتناک به طرز فجیعی کشته می‌شوند. کتاب تقریباً همهٔ آن مشخصاتی را که مقامات از یک اثر رئالیستی سوسیالیستی انتظار داشتند داراست.

اعضاء مقاومت مخفی تحت بدترین شکنجه‌ها نیز حاضر به لودادن رفقایشان نمی‌شوند و در آلمانی‌ها نیز کوچکترین اثری از انسانیت دیده نمی‌شود. در صفحاتی که در اینجا نقل می‌شود جوانان به هنگام بحث از شغل آینده‌شان قبول وکالت کسانی مانند «بوخارین» و سایر اعضاء دفتر لنین را که به عنوان خرابکار محاکمه و اعدام شدند کاری احمقانه می‌خوانند و به عنوان فرد ایدآل از «ویشینسکی» دادستان آن دادگاه نام می‌برند.

۱۰

وانیا و ژورا با ولودیا اوسموخین خداحافظی کردند و به جریان آوارگانی پیوستند که در امتداد خط آهن به لیخایا می‌رفت.

طرح اولیه‌شان این بود که به نو و چرکسک بروند که ژورا می‌گفت در آنجا آشنایانی بانفوذ دارد که می‌توانند به ادامهٔ سفر آنان کمک کنند: یکی از عموهایش در ایستگاه راه‌آهن آنجا به‌عنوان کفاش کار می‌کرد.

اما وانیا که می‌دانست خانوادهٔ کووالیوف در راه لیخایاست، پس از ارائهٔ دلایل مبهمی درباره اینکه این راه امتیازات بیشتری دارد، در آخرین لحظه آن را پیشنهاد کرد.

ژورا عادت کرده بود که تصمیم گیری را به دوست مسن‌تر خود واگذارد، و از آنجا که برایش هیچ فرقی نمی‌کرد که به کجا رود، بی درنگ مسیر کاملاً مشخص پیشنهادی خود را کنار گذاشت و مسیر نامطمئن وانیا را پذیرفت.

در توقفی روی جاده، یک سرگرد ارتش به آنان رسید که پوتین‌هایی ترک خورده و از شکل افتاده به‌پا داشت و اونیفورم افسر گاردش به‌شدت مچاله شده بود. مردی ریزنقش بود و پوتینی وا رفته به‌پا داشت و موهای سروصورتش به گونه‌ای باور نکردنی زبر و دراز بود. به گفتهٔ خودش، وضع رقت‌آور اونیفورم و به‌ویژه پوتین‌هاش ناشی از آن بود که به مدت پنج ماه در انبار بیمارستانی که اوبرای مداوای زخم‌هایش در آن بستری بود، مانده بودند.

بیمارستان نظامی این اواخر در بخشی از بیمارستان شهرداری کراسنودن مستقر شده بود و اکنون آن را تخلیه کرده بودند. به دلیل کمبود وسیلهٔ نقلیه توصیه شده بود که همهٔ بیمارانی که قادر به راه رفتن‌اند پیاده بروند، اما بیش از صد تن که زخم‌های وخیمی داشتند در کراسنودن مانده بودند و امیدی به انتقال آنان نبود.

در تمام طول سفر، سرگرد جز شرح مفصل سرنوشت بیمارستان و وضع خودش چیز دیگری نگفت. مطلقاً خاموش ماند. سرسختانه و به گونه‌ای چاره‌ناپذیر کم‌حرف و نجوش بود. از این گذشته می‌لنگید، اما به هر کوششی بود پوتین‌های از شکل افتادهٔ خود را با چابکی به جلو می‌کشید و هرگز از همراهان خود عقب نماند. بزودی چنان احترامی نسبت به خود را به دو پسر القا کرد که دربارهٔ هر چه سخن می‌گفتند، به‌سوی او به‌عنوان یک مرجع معتبر خاموش، روی برمی‌گرداندند.

در حالی که توده‌های عظیم مردم، پیر و جوان، مرد و زن، اسلحه به دست در این جریان بی‌پایان عقب‌نشینی عذاب می‌کشیدند، وانیا و ژورا، آستین‌ها بالا زده،

کلاه به دست و کوله به پشت، سرشار از نیرو و آرزوهای طلایی بر استپ گام می‌زدند. امتیاز آن دو نسبت به دیگران این بود که بسیار جوان بودند، تقریباً تنها بودند، هیچ اطلاعی از وضع نیروهای دشمن، و یا حتی نیروهای خودی نداشتند و هیچ شایعه‌ای را نمی‌پذیرفتند. و حس می‌کردند که در این استپ داغ آفتاب سوختهٔ بی پایان، که از بارش متناوب بمب‌ها و گلوله‌های مسلسل آلمانی بر جاده‌های آن دود آتش و ابر غبار به آسمان می‌رفت، تمامی جهان به روی آن دو گشوده می‌شد.

و دربارهٔ چیزهایی با هم حرف می‌زدند که هیچگونه رابطه‌ای با آنچه در پیرامونشان می‌گذشت، نداشت. وانیا با صدای بم خود پرسید: «چرا فکر می‌کنی این روزها حقوقدان شدن کار جالبی نیست؟»

«چون تا وقتی که جنگ است باید نظامی بود. بعد هم که جنگ تمام شد آدم باید مهندس باشد تا در مرمت صنایع کار کند. حقوقدان بودن الان اهمیت چندانی ندارد». ژورا با همان وضوح و دقتی حرف می‌زد که خصلت او بود، علیرغم آنکه تنها هفده سال داشت.

«بله، البته، تا وقتی که جنگ هست، من هم دلم می‌خواهد سرباز باشم اما به‌خاطر چشمهایم مرا قبول نمی‌کنند. یک کمی که از من فاصله بگیری فقط تصویر سیاه و مبهمی از تو را می‌بینم»، پوزخندی زد، سپس گفت: «البته مهندس‌ها بیشتر از همه به درد می‌خورند، اما باید آدم گرایشی به مهندسی داشته باشد، اما همانطور که می‌دانی، همهٔ علاقهٔ من به شعر و شاعری است.»

ژورا قاطع و موجز گفت: «پس باید به دانشکدهٔ ادبیات بروی». زیر چشم نگاهی به سرگرد انداخت، آنسان که گویی تنها او بود که می‌دانست حق با ژورا است. اما سرگرد جوابی نداد.

وانیا گفت: «این درست همان کاری است که نمی‌خواهم بکنم. نه پوشکین و نه تیوچف، هیچکدام به دانشکدهٔ ادبیات نرفتند ــ که البته در آن موقع وجود نداشت ــ و در هرصورت این طوری نمی‌شود شاعری را یاد گرفت.»

ژورا گفت: «هر چیزی را می‌شود یاد گرفت».

«نه. واقعاً بی معنی است که آدم برای شاعر شدن به دانشکده برود. هرکسی باید چیزی را یاد بگیرد و با یک شغل و حرفهٔ معمولی زندگی را شروع کند و بعد، اگر

استعداد هنری داشته باشد این استعداد خودش رشد می‌کند، و فکر می‌کنم این تنها راهی است که آدم می‌تواند نویسندهٔ حرفه ای بشود. مثلاً تیوچف دیپلمات بود، گارین مهندس بود، چخوف دکتر بود و تولستوی زمیندار...»

ژورا گفت: «این یکی که خیلی شغل راحتی است!» چشمان سیاه ارمنی اش نگاهی شیطنت‌آمیز به وانیا انداخت.

هردو خندیدند و لبخندی نیز میان ریش و سبیل انبوه سرگرد نشست.

ژورا با لحنی کاسبکارانه پرسید: «از نویسنده ها کسی حقوقدان بوده؟». اگر بود، ژورا می‌توانست با کمال میل یک امتیاز به وانیا بدهد.

«نمی‌دانم. اما آموزشی که یک حقوقدان می‌بیند همهٔ رشته هایی را که مورد احتیاج نویسنده است در اختیار او می‌گذارد، مثل علوم، تاریخ، حقوق، ادبیات.»

ژورا کمی از خودراضی گفت: «باید بگویم که، این رشته هایی را که گفتی در دانشکدهٔ تربیت معلم بهتر می‌شود خواند.»

«اما دلم نمی‌خواهد معلم بشوم، هرچند که مرا همیشه پروفسور صدا کرده اید.»

ژورا گفت: «در هرحال، احمقانه است که آدم، مثلاً، وکیل مدافع بشود، محاکمهٔ آن دسته خرابکارها را به خاطر می‌آری؟ من همه اش در فکر وکیل های مدافع ام. در وضعیت احمقانه ای قرار دارند، مگر نه؟» خندید و دندان های سفیدش درخشید.

«خوب، البته، کار وکیل مدافع کار خیلی جالبی نیست، چون، دادگاه های خلق داریم. اما فکر می‌کنم قاضی تحقیق کار جالبی است. آدم با همه جور آدمی سر و کار دارد.»

«دادستانی بهترین کار است: ویشینسکی یادت هست؟ عالی بود! اما با این وجود، من هیچوقت دلم نمی‌خواهد حقوقدان بشوم».

وانیا گفت: «لنین حقوقدان بود».

«آنوقت ها وضع فرق می‌کرد».

وانیا با لبخندی گفت: «بدم نمی‌آمد که بحث دربارهٔ حرفهٔ آینده‌مان را همین طور ادامه بدهیم، اما برایم روشن است که این کار بیفایده و احمقانه ای است.

آدم باید درس بخواند، در حرفهٔ خودش وارد بشود و کارش را دوست داشته باشد، و اگر استعداد شاعری داشته باشد، خودش خودش را نشان می‌دهد.»

٤
رئالیسم جادوئی

مقاله‌ای برای آشنائی:

امریکای لاتین: افسانه و واقعیت

از: ماریو بارگاس یوسا

ترجمهٔ عبداله کوثری

مورخی که بیش از هرکس دیگر بر موضوع کشف و فتح پرو به دست اسپانیائی ها احاطه داشت، داستانی غم انگیز دارد: او پیش از نوشتن کتابی که تمامی عمر خود را صرف آماد گی برای نوشتن آن کرده بود ــ و موضوعش را چندان می‌دانست که کم وبیش آدمی همه چیز دان در آن زمینه بود ــ، درگذشت.

نامش **راثول پوراس بارنچه ثا**[1] بود. مردی بود با شکم برجسته، پیشانی فراخ و یک جفت چشم آبی که هروقت کسی را مسخره می‌کرد حالتی موذیانه می‌گرفت. او بهترین معلمی بود که من در تمامی عمر خود داشته ام. تنها کسی که می‌توانست در فصاحت و حضور ذهن و نیز انسجام دانش با او برابری کند، **مارسل باتایون**[2] بود که من بخت آن را داشتم که در **کولژ دوفرانس**[3] (در یک رشته سخنرانی دربارهٔ وقایعنامه های پرو) در کلاسش شرکت کنم. اما حتی باتایون فاضل و موقر هم نمی‌توانست مانند پوراس بارنچه ثا شنونده را مسحور خود کند. در ساختمان بزرگ و فرسودهٔ سان مارکوس، نخستین دانشگاهی که اسپانیائی ها در دنیای جدید تأسیس کردند، بنایی که در سال ۱۹۵۱ که من پای به آن نهادم و چندان در سراشیبی زوال افتاده بود که تعمیرناپذیر می‌نمود، درس منابع تاریخ آنقدر شنونده داشت که ناچار بودی پیش از شروع درس در آنجا حاضر باشی تا بیرون از کلاس نمانی، و همراه با ده ها دانشجو که عملاً از درها و

1. Raul Porras Barrenechea   2. Marcel Bataillon   3. College de France

پنجره ها آویزان بودند به درس گوش بسپاری.

هرگاه که پوراس بارنچه ئا صحبت می‌کرد، تاریخ به لطیفه، شیرین کاری، حادثه، رنگ و روانشناسی بدل می‌شد. او تاریخ را به صورت مجموعه ای از نقاشی های بزرگ دیواری، باشکوه چون نقاشی های دورهٔ رنسانس، ترسیم می‌کرد. در این تاریخ عوامل یا رویدادهای سرنوشت ساز، هرگز نیروهای غیرانسانی ــ الزامات جغرافیایی، روابط اقتصادی، مشیت الهی ــ نبود، بلکه وجود افرادی برجسته بود که بی پروایی، نبوغ، فره یا جنون فراگیر آنها سمت و سو و شکلی خاص را بر هر دوران یا هر جامعه تحمیل کرده بود.

گذشته از این مفهوم خاص تاریخ که مورخان «علمی» برای بی اعتبار کردنش آن را رومانتیک نام نهاده بودند، پوراس بارنچه ئا طالب دانش و دقتی متکی به اسناد بود و در این زمینه هیچ یک از همکاران یا خرده گیرانش در سان مارکوس هرگز به پای او نمی‌رسیدند. آن مورخانی که پوراس‌بارنچه ئا را ردمی‌کردند به این دلیل که او به جای تفسیر اجتماعی و اقتصادی تاریخ، صرفاً دلبستهٔ «روایت» سادهٔ تاریخ بود، در توضیح رویدادی بسیار مهم در سرنوشت اروپا و امریکا، هرگز توانایی او را نداشتند، و آن رویداد تباهی امپراتوری اینکا و پیوند یافتن سرزمین های وسیع آن و مردمش با دنیای غرب بود. این از آن روی بود که اگرچه از نظر پوراس بارنچه ئا تاریخ می‌بایست از کیفیت دراماتیک، زیبایی ساختاری، هیجان، غنا و گستره‌ای وسیع از تیپ های انسانی و نیز شکوه سبک رمانی بزرگ برخوردار می‌بود، در عین حال هر نکته ای از آن می‌بایست صحتی خدشه‌ناپذیر داشته باشد و بارها به اثبات رسیده باشد.

پوراس بارنچه ئا برای آنکه بتواند ماجرای کشف و فتح پرو را بدین شیوه روایت کند، پیش از هر کار دیگر، ناچار بود با دقت بسیار همهٔ شواهد و مدارک را ارزیابی کند و میزان اعتبار هریک از آنها را بسنجد. در مورد بسیاری از شهادت های فریبنده، پوراس بارنچه ئا می‌بایست درمی‌یافت که نویسنده به چه دلیل واقعیت ها را پنهان کرده، به گونه ای نادرست عرضه کرده یا بیش از آنچه باید بر آنها تأکید ورزیده، بدین سان، با پی بردن به محدودیت های خاص هریک از آنها، این منابع معنایی دوگانه می‌یافتند: آنچه آشکار می‌کردند و آنچه مخدوش می‌کردند. او مدت چهل سال تمامی توان ذهن پرقدرت خود را صرف این تفسیرشناسی قهرمانانه کرد. همهٔ کتابهایی که در

دوران زندگی اش چاپ کرد کارهایی مقدماتی بود برای آنچه می‌بایست کار سترگ او می‌شد. درست در زمانی که خود را برای آغاز آن کار مجهز کرده بود، بعد از عبور از جنگل هزار تومانند وقایعنامه ها، نامه ها، شهادت ها، ترانه ها و سرودهای دوران اکتشاف و فتح که همه را خوانده و پالوده و کم وبیش از بر کرده بود، مرگی ناگهانی نقطهٔ پایانی بر دانش دائرة المعارفی او نهاد. درنتیجه، همهٔ کسانی که به آن دوران و به مردمان آن دوران علاقه ای داشتند، ناچار شدند به خواندن کتاب قدیمی اما همچنان بی بدیل **تاریخ فتوحات** نوشتهٔ یک امریکایی که هرگز پای بر این کشور ننهاده اما تاریخ آن را با مهارتی خارق العاده ترسیم کرده بود، یعنی **ویلیام پرسکات**[1]، قناعت کنند.

من که مفتون سخنرانی های پوراس بارنچه ئا شده بودم، دریک دوره به این فکر افتادم که ادبیات را کنار بگذارم و یکسره به تاریخ بپردازم. پوراس بارنچه ئا ازمن خواسته بود که در طرح بلندپروازانهٔ تاریخ عمومی پرو، دستیارش شوم و تحت نظارت **خوان مخیا باکا**[2]، کتابفروش و ناشر، کار کنم. پوراس بارنچه ئا می‌بایست بخش های مربوط به دورهٔ فتح و رهایی از سلطهٔ اسپانیا را می‌نوشت. چهار سال تمام روزی سه ساعت و هفته ای پنج روز درآن خانهٔ غبار گرفتهٔ خیابان کولینا کار می‌کردم، خانه ای که درآن همه چیز غیر از تخت خواب پوراس بارنچه ئا و یک میز ناهارخوری آرام آرام به اشغال کتابها، کارت های مرجع و دفترها درمی‌آمد. کار من این بود که وقایعنامه را بخوانم و از مضامین گونه گون آنها یادداشت بردارم، اما بیش از هرچیز می‌بایست به اساطیر و افسانه های موجود پیش از دوران کشف و فتح پرو و بعد از آن می‌پرداختم. آن تجربه خاطره‌ای فراموش ناشدنی برای من شده است. هرکس که با وقایعنامه های کشف و فتح آمریکا آشناست، می‌داند چرا. این وقایعنامه ها برای ما مردم امریکای لاتین در حکم داستان های پهلوانی برای اروپائیان هستند، یعنی سرآغاز داستان ادبی بدان گونه که امروز می‌شناسیم.

(دراینجا با اجازهٔ شما پرانتزی طولانی باز می‌کنم:

شاید بدانید که دستگاه تفتیش عقاید رمان را درمستعمرات اسپانیا ممنوع کرده بود. مفتشان، این نوع ادبی ــ رمان ــ را برای پرورش روحانی سرخپوستان و نیز

1. William Prescott
2. Juan Mejia Baca

برای اخلاق و رفتار اجتماعی جامعه خطرناک می‌دانستند، و در این مورد البته کاملاً بر حق بودند. ما رمان‌نویسان باید سپاسگزار دستگاه تفتیش عقاید اسپانیا باشیم که پیش از هر منتقدی، ماهیت ویرانگر رمان را کشف کردند. این ممنوعیت، خواندن و انتشار رمان در مستعمرات را شامل می‌شد. بدین سان، قاچاق شمار بسیاری از رمان‌ها به کشورهای ما اجتناب‌ناپذیر می‌شد، و ما، برای مثال، می‌دانیم که نخستین نسخه‌های دن کیشوت پنهان شده در بشکه‌های شراب به امریکا وارد شد. ما تنها می‌توانیم با حسرت آن تجربه را به تصور آوریم، خواندن رمان در امریکای اسپانیایی آن زمان؛ خطر کردنی گناه‌آلود بود که در آن برای رها کردن خود در دنیایی خیالی، می‌بایست آمادهٔ پذیرش زندان و توهین می‌بودی.

در امریکای اسپانیا، رمان تا بعد از جنگ‌های استقلال چاپ و منتشر نمی‌شد. نخستین رمان، El Periguillo Sarniento (طوطی حریص) در سال ۱۸۱٦ در مکزیک منتشر شد. هرچند رمان در طول سه قرن ممنوع بود، هدف مفتشان ــ جامعه‌ای مصون از بیماری افسانه ــ تحقق نیافت. آنان این را درنیافته بودند که قلمرو افسانه گسترده‌تر و ژرفتر از قلمرو رمان است. این را نیز نمی‌توانستند تصور کنند که عطش برای دروغ ــ یعنی برای گریختن از واقعیت عینی و پناه جستن در وهم ــ آنچنان در روحیهٔ انسان‌ها ریشه کرده بود که اگر رمان برای فرونشاندن آن در دسترس نبود، عطش برای افسانه ــ همچون طاعون ــ به همهٔ قالب‌ها و انواعی که کلام مکتوب می‌توانست آزادانه در آنها جاری شود، سرایت می‌کرد. سرکوب و سانسور این نوع ادبی دقیقاً برای این ابداع شد که جایی برای «ضرورت دروغ گفتن» باز کند؛ مفتشان به چیزی درست متضاد با آنچه می‌خواستند رسیدند: دنیایی بدون رمان، آری، اما دنیایی که در آن افسانه پراکنده شده و همه چیز، تاریخ، مذهب، شعر، علم، هنر، خطابه، ژورنالیسم و رفتار روزانهٔ مردم را آلوده کرده بود.

ما هنوز در امریکای لاتین قربانیان چیزی هستیم که می‌توان آن را «انتقام رمان» نامید. ما هنوز در کشورهای خود دشواری بسیار در تمایز نهادن میان افسانه و واقعیت داریم. از دیرباز عادت کرده‌ایم که این دو را باهم درآمیزیم و این شاید یکی از دلایل بی‌دست و پایی و درماندگی ما در، مثلاً، امور سیاسی باشد. اما ما از این که تمامی زندگیمان را به شکل رمان درآوریم سودهایی نیز برده‌ایم. کتابهایی چون صد

سال تنهایی، داستان های کوتاه خولیوکورتاسار و رمان های روئا باستوس، بدون آن به وجود نمی‌آمدند.

سنت خاستگاه این ادبیات ــ که در آن ما با دنیایی روبروییم که یکسره بازسازی شده و واژگون شده به دست خیال است ــ بی هیچ تردید از آن وقایعنامه های مربوط به دوران کشف و فتح ــ آغاز شد که من به راهنمایی پوراس بارنچه ئا می‌خواندم و از آنها یادداشت برمی‌داشتم.

اکنون پرانتز را می‌بندم و به مطلب خود برمی‌گردم.)

تاریخ و ادبیات ــ حقیقت و دروغ، واقعیت و افسانه ــ آنچنان در این متون به هم آمیخته اند که بازشناختن آنها از هم اغلب ناممکن است. مرز باریک میان این دو اغلب محو می‌شود، به گونه ای که هردو دنیا می‌توانند تار و پود مکمل یک کل باشند که هرچه مبهم‌تر باشد فریبنده‌تر است زیرا چنین می‌نماید که در آن محتمل و نامحتمل هردو از یک جوهرند. درست در هنگامهٔ نبردی خونین مریم باکره ظاهر می‌شود، جانب مؤمنان را می‌گیرد و به کفّار بخت برگشته حمله می‌برد. سردار اسپانیایی، پدروسرانوی کشتی شکسته، در جزیره‌ای بسیار کوچک در کارائیب مدت‌ها دوام می‌آورد، و این درست همانند داستان «رابینسن کروزوئه» است که قرن ها بعد رمان‌نویسی آن را ابداع می‌کند. آمازون های اساطیری یونان بر ساحل رودی که نام ایشان را گرفته پدیدار می‌شوند تا همراهان «پدرو دِ اورلانا»[1] را با تیرهای خود زخم بزنند، و در این میان تیری هم به نشیمنگاه «گاسپار دِ کارواخل»[2] می‌خورد، که شرح این واقعه را موبه‌مو روایت کرده است. آیا این ماجرا افسانه ای‌تر است یا ماجرای دیگری که احتمالاً صحت تاریخی هم دارد و بنابر آن سربازی مفلس به نام «مانسو دِ لگیسا مول»[3] در یک شب طاس‌بازی دیوار زرین معبد آفتاب در کوسکو را که در جنگ به غنیمت برده می‌بازد؟ و یا افسانه ای‌تر از جنایات و بی حرمتی های ناگفتنی که «فرانسیسکو دِ کارداخال» یاغی ــ همواره با لبخندی بر لب ــ مرتکب می‌شد، همان شیطان هشتاد سالهٔ کوه های آند، که وقتی می‌بردندش تا شقه اش کنند، سرش را ببرند و بسوزانندش، شادمانه می‌خواند: «آخ مادرجان، کوچولوهای موفرفری‌ام را باد

1. Pedro de Orallana 2. Gaspar de Carvajal 3. Manso de Leguisamol

یکی یکی با خود می‌برد.»

وقایعنامه، این نوع دوجنسی، پیوسته افسانه را قطره‌قطره وارد زندگی می‌کند، بدان گونه که در داستان تلون، اوکبار، اوربیس ترتیوس[1] اثر بورخس می‌بینیم. آیا این بدان معنی است که شهادت‌های آن را باید از دیدگاه تاریخی بی اعتبار به شمار آورد و تنها به عنوان ادبیات پذیرفتش؟ هرگز. گزافه‌پردازی‌ها و خیالبافی‌های آن بیش از آنچه نمایانگر حقایق آن دوران باشند، واقعیت آن را آشکار می‌کنند. صفحات ملال‌آور Cronica Moralizanda (وقایعنامهٔ نمونه) نوشتهٔ پدر کالانچارا گهگاه معجزاتی حیرت‌آور، هیجان‌انگیز و جذاب می‌کند، شیاطین نرینه و مادینه خشم سوزان خود را آشکار می‌کنند، آنگاه که در دهکده‌های سرخپوستان، بت‌شکنانی چون «پدر آریاگا»، برای توجیه درهم شکستن طلسم‌ها، آرایه‌ها، دست‌ساخت‌ها و مقابر، ایشان را سختگیرانه مورد پرسش قرار می‌دهند، و این همه بیش از هر رسالهٔ هوشمندانه‌ای ما را با معصومیت، تعصب و حماقت آن دوران آشنا می‌کند. این اوراق، اگر بدانیم چگونه باید آنها را خواند، همه‌چیز را در بردارند، اوراقی که گاه به دست کسانی نوشته شده‌اند که نوشتن را بدرستی نمی‌دانسته‌اند و ماهیت نامتعارف رویدادهای دورانشان ایشان را وامی‌داشت که آن رویدادها را برای آیندگان ثبت کنند و این به یمن موهبتی بود که از آن برخوردار بودند، یعنی شاهد و بازیگر رویدادهایی بودن که تاریخ دنیا را دگرگون کرد. اینان از آن روی که رویدادها را تحت تأثیر شور و هیجان تجربه‌ای تازه گذرانده روایت می‌کنند، گاه به نقل چیزهایی می‌پردازند که در چشم ما خیالبافی‌هایی ساده‌دلانه یا شرورانه می‌نماید. اما برای مردم آن دوران، اینها چنین نبودند، بلکه اشباحی بودند که زودباوری، شگفت‌زدگی، ترس، نفرت، استحکام و حیاتی بیش از هر موجود ساخته از گوشت و خون به آنها می‌بخشد[2]...

1. Tlon, Uqbar, Urbis Tertius

۲. این نیمی از مقاله‌ای بود که دوست عزیزم عبداله کوثری، شاعر و مترجم گرامی، دست‌نویس آن را قبل از چاپ برای استفاده در مکتب‌های ادبی برای من فرستاد. دنبالهٔ مقاله در عین حال که بسیار جالب و خواندنی است، چون فقط جنبهٔ تاریخی و اجتماعی دارد، مناسب چاپ در مکتب‌های ادبی نبود. امیدوارم که ایشان مقالهٔ کامل را در نشریه یا مجموعه‌ای چاپ کنند که خوانندگان از آن بی نصیب نمانند.

داستان کوتاه:

مواجهه

از: خورخه لوئیس بورخس

Jorge Luis Borges

ترجمهٔ احمد میرعلائی

آنان که روزنامه‌های صبح را می‌خوانند از محیط پیرامون خویش می‌گریزند یا برای روزی که در پیش دارند توشه‌ای از حرف‌های پیش‌پاافتاده برمی‌گیرند، از اینرو جای تعجب نیست که دیگر کسی ماجرای مشهور مانکو اوریارته[1] و دونکان[2] را، که زمانی سخت سروصدا برانگیخت، به یادنمی‌آورد — یا اگر می‌آورد خاطرهٔ او به رؤیا آمیخته است. از این گذشته این ماجرا در حدود ۱۹۱۰ اتفاق افتاد، سالی که سال ستارهٔ دنباله‌دار و صدمین سالگرد جنگ‌های استقلال بود، و از آن تاریخ تاکنون چه بسیار چیزها که داشته‌ایم و از کف داده‌ایم. هردو طرف ماجرا اکنون مرده‌اند و شاهدان قضیه به جد سوگند سکوت خورده‌اند. من هم دستم را برای سوگند بالا بردم و اهمیت این مراسم را با تمام جدیت رمانتیک نه یا ده‌سالگی‌ام حس کردم. نمی‌دانم دیگران متوجه شدند که من چنین قولی دادم و نمی‌دانم آیا دیگران به قولشان وفا کردند یا نه. به هرحال داستان، با تمام تغییرات اجتناب‌ناپذیری که زمان و نوشته‌های خوب و بد به وجود آورده‌اند، از این قرار است:

پسرعمویم لافینور[3] آن شب مرا به یک مهمانی کباب و شراب در خانه‌ای ییلاقی به نام لورل که متعلق به یکی از دوستانش بود برد. محل دقیق آن را نمی‌توانم به خاطر بیاورم؛ می‌توان هریک از آن شهرهای کوچک شمالی را گرفت، که ساکت و

1. Maneco Uriarte 2. Duncan 3. Lafinur

پرسایه اند و بر دامنهٔ تپه های کنار رودخانه قرار گرفته اند و هیچ وجه مشترک با بوئنوس آیرس بزرگ و چمنزاران اطراف آن ندارند. سفر قطار آنقدر طول کشید که به نظر من بی انتها می رسید، اما زمان برای کودکان ــ چنان که همگان می‌دانند ــ آهسته می‌گذرد. هنگامی که از در بزرگ ویلا به درون رفتیم دیگر شب شده بود. احساس کردم که همهٔ عناصر اولیه و باستانی در آنجا جمع است: بوی گوشتی که کباب می‌شد و رنگ قهوه ای طلایی می‌گرفت، درختان، سگان، تراشه های گیرانک و آتشی که مردان را گردهم می‌آورد.

تعداد مهمانان ده دوازده نفر بود؛ همه بزرگسال بودند. بعدها فهمیدم که پیرترین آنان هنوز سی سالش نشده بود. زود معلوم شد که آنان در خصوص اسب های مسابقه ای، خیاطان باب روز، اتومبیل و زنان سرشناس گرانقیمت اطلاعات کافی و وافی دارند ــ مباحثی که هنوز تا اندازه‌ای برای من بیگانه است. هیچ کس در صدد رفع کمرویی من برنیامد، هیچ کس به من توجهی نکرد. بره‌ای که به آرامی و با مهارت به دست یکی از خدمه آماده می‌شد مدت درازی ما را در تالار بزرگ غذاخوری نگه داشت. سال تهیهٔ شراب در اینسو و آنسو مورد بحث بود. گیتاری بود، و اگر درست به خاطر بیاورم، پسرعمویم دوسه تا از تصنیف های الیاس رگولس[1] را خواند که دربارهٔ گاچوها[2] در نواحی دورافتادهٔ اروگوئه بود و همراه آن چند شعری به لهجهٔ محلی و به شیوهٔ اصیل جاهلانهٔ آن روزها خواند که دربارهٔ یک چاقوکشی در روسپی خانه‌ای در خیابان خنین[3] بود. قهوه و سیگار برگ آوردند. کسی حرفی از رفتن نزد. احساس کردم که (به گفتهٔ لوگونس[4] شاعر) ناگهان بسیار دیر است. جرأت نمی‌کردم به ساعت نگاه کنم. برای پرده کشیدن بر انزوای کودکانه ام در میان بزرگترها، بدون آنکه واقعاً دوست بدارم، یکی دو گیلاسی بالا انداختم. اوریارته، با صدای بلند، به دونکان پیشنهاد یک دست پوکر دونفره داد. کسی به این نوع بازی انحصاری اعتراض کرد و پیشنهاد کرد که بازی چهارنفره باشد. دونکان موافقت کرد، اما اوریارته، با سماجتی

1. Elias Regules

۲. Gaucho گاوچران، رام کنندهٔ اسب، جوانمرد، کاردباز و همهٔ اینها باهم ــ م.

3. Junin

۴. Lugones شاعر آرژانتینی اوایل قرن. م.

که نفهمیدم و سعی نکردم بفهمم چرا، اصرار به اجرای طرح اول داشت. بجز بازی دروغ ــ بازی ای که مقصود از آن گذراندن وقت با شیطنت و چاخان است ــ و فال گرفتن های بی پایان مواقع تنهایی، هیچ گاه از بازی ورق لذت نبرده ام. بدون آنکه کسی متوجه شود بیرون رفتم. خانه ای قدیمی و پرسوراخ و پستو، ناآشنا و تاریک (تنها تالار غذاخوری روشن بود) برای پسربچه جالب تر از کشوری است تازه برای مسافر. قدم به قدم، اتاق ها را کاویدم؛ یک اتاق بیلیارد، یک راهروی درازبا شیشه های مستطیلی و الماس گونه، دوسه تایی صندلی گهواره ای و پنجره ای که از آن می شد آلاچیقی را دید در خاطرم مانده است. در تاریکی راهم را گم کردم؛ صاحب خانه، که اسمش، چنان که پس از این همه سال به یادمی آورم، ممکن است آسه ودو[1] یا آسه بال[2] بوده باشد، سرانجام به طریقی سرراه من قرار گرفت. از روی مهربانی یا از روی خودنمایی مخصوص صاحبان مجموعه های عتیقه مرا به جلو ویترینی برد. با روشن شدن چراغ، برق پولاد را دیدم. در آن مجموعه ای از چاقوهایی بود که زمانی جنگجویان نامدار به کار گرفته بودند. به من گفت که تکه زمینی جایی در شمال نزدیک پرگامینو[3] دارد. و این چاقوها را در مسافرت های مکرری که به آنجا کرده از شهرهای سرراه به دست آورده است. در ویترین را بازکرد، و بدون آنکه به آنچه روی برچسب ها نوشته بود نگاه کند، شروع کرد راجع به هرکدام آنها اطلاعاتی به من بدهد؛ سوای تاریخ ها و اسم مکان ها همه کم وبیش یکجور بودند. از او پرسیدم که آیا درمیان این سلاح ها چاقوی خوان موره ئیرا[4] هم هست. خوان موره ئیرا در آن زمان نمونهٔ نوعی گاچو بود، همانطور که بعدها مارتین فیئررو[5] و دون سگوندو سومبرا[6] چنین بودند. مجبور شد اعتراف کند که آن را ندارد و گفت که چاقویی نظیر آن با قبضه ای U شکل به من نشان می دهد. صداهای خشم آلودی حرف او را قطع کرد، بی درنگ در ویترین را بست و رفت؛ من به دنبالش رفتم.

اوریارته فریادزنان می گفت که حریفش می خواسته تقلب کند. همه به گرد دو بازی کن ایستاده بودند. درخاطرم هست که دونکان از همهٔ جمع بلندتر بود و از

1. Acevedo　2. Acebal　3. Pergamino

4. Juan Moreira　5. Martin Fierro

٦. Don Segundo Sombra قهرمان کتابی به همین نام اثر ریکاردو گوائیرالدس.

شانه‌های گردش که بگذریم خوش هیکل بود؛ چهره‌ای بی احساس داشت و رنگ مویش آنقدر باز بود که به سفیدی می‌زد. مانکو اوریارته سبز و عصبی بود و شاید خون سرخپوستی داشت و پشت لبش سبیلی کم‌پشت و زشت سبز شده بود. واضح بود که همه مست بودند؛ نمی‌دانم آیا دو سه بطری روی زمین افتاده بود یا دیدن فیلم‌های بسیار سینمائی این تصور غلط را برایم پیش آورده است. اوریارته دست از فحش دادن برنداشت و دشنام‌های او هردم رکیک‌تر می‌شد. دونکان وانمود می‌کرد که نمی‌شنود، ولی سرانجام به تنگ آمد؛ از جایش برخاست و مشتی حوالهٔ او کرد. اوریارته از روی زمین با صدای دورگه‌ای گفت که نمی‌تواند این گستاخی را بی جواب بگذارد و او را به مبارزه دعوت کرد.

دونکان قبول نکرد، و چنان که گویی توضیح می‌دهد اضافه کرد: «آخر من از تو می‌ترسم.» بانگ خندهٔ همگان برخاست.

اوریارته از زمین بلند شد و جواب داد: «می‌خواهم همین حالا دق‌دلم را سرت خالی کنم.»

یک نفر ــ خدا از سر این گناهش بگذرد ــ گفت که در خانه از لحاظ اسلحه کمبودی نیست.

نمی‌دانم چه کسی رفت و درویترین را باز کرد. مانکو اوریارته بلندترین و پرجلال‌ترین کارد را انتخاب کرد و این همان بود که دسته‌ای به شکل U داشت؛ دونکان تقریباً از روی بی خیالی کاردی دسته چوبین برداشت که روی تیغه‌اش درخت کوچکی نقش شده بود. کسی دیگر گفت که مانکو روحیهٔ محتاط خود را با انتخاب کاردی به بلندی شمشیر نشان داده است. هنگامی که دست او شروع به لرزیدن کرد هیچ کس تعجبی نکرد؛ آنچه مایهٔ تعجب همه شد این بود که دست دونکان هم لرزیدن گرفت.

آداب و رسوم حکم می‌کند که مبارزه‌طلبان به خانه‌ای که در آن مهمانند احترام بگذارند و برای جنگیدن بیرون روند. با احساسی آمیخته از جدی و شوخی به هم، همه بیرون رفتیم و در هوای مرطوب شبانه قرار گرفتیم. من مست نبودم ــ دست‌کم مست شراب نبودم ــ اما سرم از ماجراجویی پربار بود؛ سخت آرزو می‌کردم که کسی کشته شود، تا بعدها بتوانم راجع به آن سخن‌پردازی کنم و همیشه

آن را به یاد داشته باشم. شاید در آن لحظه دیگران هم چندان بالغ تر از من نبودند. همچنین احساس می‌کردم که جریانی پرنیرو ما را به درون خود می‌کشد و غرق می‌کند. هیچ کس کوچکترین اعتقادی به اتهاماتی که مانکو زده بود نداشت؛ همه آن را ثمرهٔ رقابتی دیرین می‌دانستند که به وسیلهٔ شراب تشدید شده بود.

از میان انبوه درختان راهمان را باز کردیم و آلاچیق را پشت سر گذاشتیم. اوریارته و دونکان جلو می‌رفتند و از یکدیگر احتیاط می‌کردند. همه به دور محوطهٔ باز چمن‌پوشی صف کشیدیم. دونکان در زیر نور مهتاب آنجا ایستاده بود؛ با لحنی که اندکی تحکم‌آمیز بود گفت: «مثل اینکه اینجا محل مناسبی است.»

هردو مرد در مرکز حلقه ایستاده بودند، مثل اینکه نمی‌دانستند چه باید بکنند. صدایی در هوا پیچید: «اسلحه را زمین بگذارید و با مشت مبارزه کنید!»

اما دو مرد مبارزه را شروع کرده بودند. ابتدا ناشیانه می‌جنگیدند، مثل اینکه از زخمی کردن یکدیگر ابا داشتند؛ ابتدا چشمشان به تیغه‌ها بود، اما بعد نگاهشان به یکدیگر دوخته شد. اوریارته خشمش را به کنار نهاده بود، دونکان کینه و سرسختی اش را. خطر، به نوعی، آنان را تغییر داده بود؛ دیگر دو پسر جوان نبودند، دو مرد بودند که می‌جنگیدند، همیشه تصور کرده بودم که جنگ طوفانی از آهن و پولاد است، اما اکنون می‌دیدم که می‌توانم آن را کم‌وبیش دنبال کنم چنان که گویی یک دست بازی شطرنج است. البته، سال‌هایی که بر آن گذشته آنچه را من دیدم محو یا مبالغه‌آمیز کرده است. نمی‌دانم چه مدت طول کشید؛ وقایعی هست که از مقیاس معمول زمان بیرون است.

بدون استفاده از شنل به‌جای سپر، برای دفع ضربات کارد بازوانشان را سپر کردند. به زودی آستین‌هایشان رشته رشته شد و از خون سیاه شد. فکر کردم که دربارهٔ مهارت آنان در این نوع کاردبازی اشتباه کرده‌ام. از اوائل کار متوجه شدم که شیوه‌های مختلف می‌زنند. سلاح‌هایشان یکسان نبود. دونکان برای جبران کوتاهی سلاحش سعی می‌کرد به حریف نزدیک باشد؛ اوریارته قدم واپس می‌گذاشت تا بتواند به راحتی ضرباتش را پایین بیاورد. همان صدایی که مرا به تماشای ویترین خوانده بود فریاد زد: «نگهشان دارید! دارند همدیگر را می‌کشند!»

اما هیچ کس جرأت مداخله نداشت. اوریارته عقب‌نشینی می‌کرد، دونکان بر

او حمله می‌برد. تقریباً باهم گلاویز شده بودند. سلاح اوریارته صورت دونکان را می‌جست. ناگهان تیغه کوتاه‌تر به‌نظر رسید چون در سینهٔ مرد بلندتر فرورفته بود. دونکان درازبه‌دراز روی چمن افتاد. در این لحظه بود که با صدای بسیار کوتاه گفت: «عجیب است. مثل اینکه خواب می‌بینم.»

چشمانش را نبست، تکان نخورد، و من کشته شدن مردی را به دست مرد دیگر دیدم.

مانکو اوریارته روی جسد خم شد، با صدای بلند می‌گریست و تقاضای بخشایش می‌کرد. کاری که هم‌اکنون کرده بود از تصور او بیرون بود. حالا می‌دانم که بیشتر از ارتکاب جرم از این پشیمان بود که کاری بی‌معنی کرده است.

دیگر نمی‌خواستم نگاه کنم. آنچه که آنقدر آرزوی دیدنش را داشتم اتفاق افتاده بود و مرا به لرزه انداخته بود. لافینور بعداً به من گفت که بیرون کشیدن سلاح خیلی مشکل بوده است. برای چاره‌اندیشی به مشورت نشستند. تصمیم بر این شد که حتی‌الامکان کمتر دروغ بگویند و این مبارزهٔ با کاردرا دوئلی با شمشیر قلمداد کنند. چهارتن از آنان داوطلب شدند که خودشان را به عنوان شهود معرفی کنند. یکی از این چهارتن آسه‌بال بود. در بوئنوس‌آیرس سروته هر قضیه‌ای را می‌توان هم آورد؛ همیشه انسان دوستانی دارد.

روی میز ماهاگونی، آنجا که آن دو بازی کرده بودند، یک دسته ورق انگلیسی و انبوهی از اسکناس بطور درهم و برهم ریخته بود که هیچ کس نمی‌خواست به آن نگاه کند یا دست بزند.

در طی سالیانی که بر این ماجرا گذشت، اغلب به این فکر افتادم که آن را به دوستی بگویم، اما همیشه احساس می‌کردم که نگهبان رازی بودن لذت‌بخش‌تر از افشا کردن آن است. با این همه، یک روز در حدود سال ۱۹۲۹، مکالمه‌ای اتفاقی ناگهان مرا بر آن داشت تا سکوت طولانی‌ام را بشکنم. دون‌خوزه اولاوه[1]، سروان بازنشستهٔ پلیس مشغول گفتن داستان‌هایی بود دربارهٔ مردان خشن منطقهٔ رتیرو[2]، واقع در کنار رودخانه که در چاقوکشی دستی داشتند. در ضمن صحبت اشاره کرد که وقتی

1. Don jose Olave 2. Retiro

نخاله‌های این گروه به قصد آدم‌کشی می‌رفتند توجهی به قوانین مبارزه نداشتند، و برخلاف تمام کاردبازی‌هایی که روی صحنه دیده‌اید، مبارزه با کارد خیلی نادر بود. گفتم که من یکی را به چشم دیده‌ام، شمه‌ای از آنچه نزدیک به بیست سال پیش اتفاق افتاده بود برای او تعریف کردم.

با دقتی که مخصوص حرفهٔ او بود به من گوش داد و بعد گفت: «مطمئن هستید که اوریارته و آن یکی پیش از آن هیچ‌گاه کاردبازی نکرده بودند؟ ممکن است فوت‌وفن این کار را درمزارع پدرانشان یاد گرفته باشند.»

گفتم: «فکر نمی‌کنم اینطور باشد، همه آن شب یکدیگر را خوب می‌شناختند، و می‌توانم به شما اطمینان بدهم که همه ازمهارتی که آن دو نفر درمبارزه نشان دادند در تعجب بودند.»

اولاوه چنان‌که گویی با صدای بلند فکر می‌کند به شیوهٔ همیشگی‌اش آرام آرام ادامه داد: «یکی از کاردها قبضه‌ای به شکل U داشت. دوتا از این نوع چاقو خیلی مشهور شد ـــ چاقوی موره‌ئیرا و آن که متعلق به خوان آلمادا[1] بود. آلمادا اهل جنوب بود. درتاپالکوئن[2] زندگی می‌کرد.»

حس کردم چیزی درخاطرم زنده می‌شود. اولاوه ادامه داد: «شما همچنین اشاره به چاقویی با دستهٔ چوبی کردید، که نقش درخت کوچکی روی تیغهٔ آن بود. از این نوع هزارها هست، اما یکی بود که ...»

برای لحظه‌ای خاموش ماند، بعد گفت: «سنیورآسه‌ودو ملک بزرگی در نزدیکی پرگامینو داشت. یکی دیگر از این اراذل مشهور اهل آن حوالی بود ـــ اسمش خوان آلمانزا[3] بود. این قضیه مربوط به اوائل این قرن است. وقتی که چهارده ساله بود با یکی از این کاردها اولین آدمش را کشت. از آن روز به بعد برای شگون به همان کارد چسبید. خوان آلمانزا و خوان آلمادا سال‌ها کینهٔ یکدیگر را به دل داشتند و از اینکه مردم آن دو را باهم اشتباه می‌کردند سخت ناراحت بودند. مدت‌های مدید دربه‌در به دنبال یکدیگر گشتند اما هرگز باهم برخورد نکردند. خوان آلمانزا را گلوله‌ای سرگردان دریکی از اغتشاشات انتخاباتی یا چیزی نظیر آن کشت. فکر می‌کنم آن

1. Juan Almada 2. Tapalquen 3. Juan Almanza

یکی به مرگ طبیعی در بیمارستانی در لاس فلورس[۴] مرد.»

دیگر چیزی گفته نشد. هریک از ما با نتیجه گیری خودش تنها ماند.

نه یا ده مرد، که هیچ یک آنان اکنون زنده نیست، آنچه را که چشمان من می‌دید دیدند ــ ضربهٔ ناگهانی را و جسد مانده زیر آسمان شبانه را ــ اما شاید آنچه که ما واقعاً می‌دیدیم پایان داستانی دیگر و کهنه‌تر بود. در من این فکر زنده شد که آیا مانکو اوریارته بود که دونکان را کشت یا شاید به طریقی غیرطبیعی مردان نبودند بلکه سلاح‌ها بودند که باهم می‌جنگیدند. هنوز به خاطر دارم که وقتی اوریارته چاقو را گرفت چگونه دستش لرزید، و همین حالت بر دونکان گذشت، چنان که گویی چاقوها پس از خوابی طولانی در کنار هم در ویترین بیدار می‌شدند. حتی پس از آنکه گاچوهای آنها خاک شده بودند، چاقوها ــ چاقوها و نه مردان که آلت دست آنها بودند ــ می‌دانستند چطور بجنگند. و آن شب خوب جنگیدند.

اشیاء زیادتر از مردم دوام می‌آورند؛ از کجا معلوم شاید این چاقوها باز باهم برخورد کنند، کسی چه می‌داند شاید داستان در همین جا پایان یابد.

رمان:

رازهای سرزمین من
اثر رضا براهنی

فصلی از:

قول حسین میرزا

پدر نماز خواندن را یادم داده بود، و بعد برم داشته بود برده بود پیش آقا میرزا کاظم شبستری، و او به نمازم گوش داده، آن را تصحیح کرده بود. و بعدسه تابستان متوالی مرا فرستاده بود به مسجد جامع تا عربی و قرائت قرآن را خوب یاد بگیرم. صدایم خوب بود، ولی بلند نبود. وقتی که قرآن می‌خواندم، مسجد کوچک راسته کوچه را با صدایم پر می‌کردم، ولی صدایم در مساجد بزرگ خوب شنیده نمی‌شد. تمرین پشت تمرین می‌کردم. آیه‌های طولانی و گاهی چند آیهٔ کوتاه را با یک نفس می‌خواندم. پدر شنا یادم داده بود. بین زیرآبی شنا کردن ــ که در طول آن سعی می‌کردم نفسم را در زیر آب، در سینه‌ام حبس کنم و مدت حبس کردن نفس را هرچه طولانی‌تر بکنم ــ و خواندن آیه‌های طولانی و یا ادغام چند آیه دریک نفس، رابطهٔ مستقیمی برقرار بود. راز طولانی کردن نفس را با کسی درمیان نگذاشته بودم.

یک شب، پس از آنکه آقای شبستری نماز را خواند، پیش از آنکه بالای منبر برود، بلند شدم رفتم پیشش، ازش اجازه گرفتم که قرآن بخوانم. پدرم معمولاً در آن ساعت باید تو حمام کار می‌کرد، ولی آن شب، شب مقدسی بود و حمام تعطیل بود و پدر آمده بود مسجد. پس از آنکه اجازه گرفتم، رفتم سر جای خودم نشستم. آقا برگشت، رو به جمعیت نشست. جمعیت زیاد نبود. مسجد بازارچهٔ راسته کوچه زیاد بزرگ نبود. یکی از پسرهای آقا هم که تقریباً هم‌سن و سال خودم بود، کنارش نشسته بود. آقا سرش را بلند کرد، دنبال من گشت، پیدایم کرد، با اشارهٔ سر گفت شروع

کنم، و بعد گفت: «اول صدای قرآن حسین میرزا را بشنویم.» و سرش را انداخت پایین. من قرآن را بوسیدم، بازش کردم، سورهٔ همزه را از بسم‌الله تا عمد ممددة، اول آیه به آیه و نفس به نفس، و بعد، سه آیه و بعد چهار آیه و بعد پنج آیه را با هم، و بعد هر نه آیه را با یک نفس خواندم و گفتم، صدق‌الله العظیم.

وقتی تمام کردم، همه ساکت بودند. ولی ناگهان پدرم زد زیر گریه، و طوری بلند گریه کرد که آقای شبستری هم گریه‌اش گرفت، و در حال گریه بلند شد، رفت بالای منبر. چند نفر دیگر هم گریه‌شان گرفته بود. و هرگز ندیده بودم که یک عده مرد گنده، به شنیدن قرآن هق‌وهق گریه‌شان را به هم بتنند و سودازده گریه کنند.

پدرم یکریز گریه می‌کرد. من خوب می‌دانستم که او معنای آیه‌ها را نمی‌داند. من خودم هم نمی‌دانستم. آقا در تمام مدت از آتش جهنمی صحبت کرد که قرار است پولداران را در ستون‌های کشیده و بلند خود بسوزاند. حالتی که به آقا دست داده بود به همهٔ حاضران، به صورت نوعی گریهٔ جادویی منتقل می‌شد. من نتوانستم تحمل کنم، پیش از آنکه خطبه تمام شود، بلند شدم، دویدم بیرون، رفتم خانه. احساس غریبی داشتم. احساس نوعی وحشت بود. از پدرم می‌ترسیدم، از آقای شبستری هم می‌ترسیدم. تا یک هفته، هروقت در کوچه و بازار چشمم به یک سید یا یک روحانی و آخوند می‌افتاد، می‌خواستم از چشمش پنهان شوم. احساس می‌کردم مجهز به سلاح نامرئی نیرومندی هستم. می‌توانم به آسانی با نفسم، با صدایم، با تحریری که به لحن قرائتم می‌دادم، او را به گریه وادارم.

از مدرسه که می‌آمدم بیرون، می‌رفتم به مسجدهای گمنام. می‌نشستم، مردم را تماشا می‌کردم. صدای قرائت خودم را در آن لحظه که در مسجد راسته کوچه سورهٔ «همزه» را خوانده بودم، مدام می‌شنیدم. احساس می‌کردم که دیگران هم می‌شنوند، و به زودی قیامت کوچکی در اطرافم بپا خواهد شد که نمونه‌ای از آن قیامت واقعی است، قیامتی که در اعماق زمان آینده، درست مثل آب در اعماق ظلمات، درست در پایان زمان، کمین کرده است، و همهٔ جهانیان را، همهٔ هستی‌ها را، از زمان‌ها و مکان‌های مختلف، با افسون مرموز وصف ناپذیرش به سوی خود می‌کشاند. احساس می‌کردم که وقتی زمان تمام شد، تازه هستی، هستی مالامال از هستی واقعی شروع خواهد شد. احساس می‌کردم که مردم نمی‌دانند چه چیزهای مرموزی در جهان هست، و

نمی‌دانند که خود درست در کانون آن چیزهای مرموز زندگی می‌کنند.

بعدازظهرها که پدرم خانه نبود، قرآن را برمی‌داشتم، می‌رفتم تو حیاط، و تمرین می‌کردم. بلند نمی‌خواندم، چون صدایم در اطراف و در منازل همسایه ها می‌پیچید. نفسم را حبس می‌کردم و زیرلب سوره‌های کوتاه را یک‌یک تمرین می‌کردم. و با وجود اینکه عربی ام بد نبود، معنای همهٔ آیات قرآن را نمی‌فهمیدم. ولی انگار این معناها نبودند که برایم اهمیت داشتند، این صداها بودند و نفس دمیده شده در کلمات، که برایم اهمیت داشتند، و من می‌خواستم آنها را طوری بخوانم که انگار لحظه ای پیش نازل شده اند؛ می‌خواستم سکوت اطرافم را به وسیلهٔ کلمات بشکنم، سکوت را قطع کنم، سر نیروی اولیهٔ تنزیل آنها را از آن خود بکنم. چیزی به مراتب بزرگتر و قوی‌تر از خودم بر وجودم فشار می‌آورد، و بعد در وجودم حلول می کرد. انگار داشتم به سر اصلی نیروی وحی پی می‌بردم. آیا امکان داشت بفهمم که این کلمات چگونه به هم نزدیک شده اند؟ بدون تردید، این معانی نبودند که در جوار هم قرار گرفته بودند تا بیان شوند، به دلیل اینکه اگر چنین می‌بود، حتماً پس از بیان معانی، کلمات زائد به نظر می‌آمدند. هرقدر کلمات این سوره‌ها را بیشتر می‌خواندم، احساس می‌کردم که بر نیروی آنها افزوده می‌شود. عمق و ارتفاع صوتی آنها پایان‌ناپذیر بود. انگار نظام لایزال ستاره‌ها را در آنها انباشته بودند، و با وجود قدمت پایان‌ناپذیر و بی آغازشان، انگار کاملاً دست نخورده و جوان بودند. آنها را کسی اول ننوشته بود تا بعداً اگر نخواست قلمشان بزند، تصحیح کند و دوباره بنویسد. آنها از اول، حتی پیش از آنکه به صورتی که بیان شده بودند بیان بشوند، به همان صورت که به وجود آمده بودند، بودند، و طوری بیان شده بودند که انگار پیش از پیدایش زمان، و حتی ساخت قابل تعبیر و قابل بیان زبان، وجود داشتند، مثل گنجی پایان‌ناپذیر بودند که هرقدر از آن استفاده می‌شد بر ارزش آن اضافه می‌شد، و انگار هر چیزی که در معرض آن قرار می‌گرفت به آن تبدیل می‌شد، و با معیار آن سنجیده می‌شد. محک نخستین و نهایی بود و نبود جهان بود. نفسم را از تو شکمم به طرف بالا جمع می‌کردم و همه را به سوی بالا فشار می‌دادم، شش‌هایم را ذره ذره، قطره قطره از هوا خالی می‌کردم، و به جای هوا، آیه های پی درپی سوره های کوتاه را در شش‌هایم، در سینه ام فرومی‌دادم، و پس از مدتی، دیگر خودم نبودم.

قدم در حریم یک تجربهٔ اسرارآمیز و تهدید کننده گذاشتم. این تجربه تقریباً

سه ماه طول کشید، و در طول آن سه ماه، من بیش از پنجاه سورهٔ کوتاه از بخش‌های آخر قرآن را از حفظ می‌خواندم. اوج این تجربه موقعی بود که شب، موقعی که همه خواب بودند، از خانه بیرون می‌آمدم. بی آنکه بترسم با شتاب راه می افتادم. از خانه تا مسجد کبود، پای پیاده بیش از سه ربع ساعت راه بود. به محض اینکه به اطراف مسجد می‌رسیدم، دوروبرم را نگاه می‌کردم، بعد از دیوار بالا می رفتم، می‌پریدم آن‌ور دیوار. می‌رفتم تو. کوچکترین وحشتی از مسجد نداشتم. می‌دانستم که شب کسی به این مسجد کاری ندارد و در روز، فقط گهگاه سیاحان از آن دیدن می‌کنند. می رفتم در دورترین نقطهٔ مسجد نسبت به راه ورودی می‌نشستم، و بعد شروع می‌کردم به خواندن قرآن، و از حفظ، و با قرائت، و دقیقاً با همان صدا، که پدرم، آقای شبستری و جمعیت مسجد را به گریه انداخته بود. معلوم بود که از بیرون کسی صدایم را نمی‌شنود، به دلیل اینکه کسی مزاحمم نمی‌شد. ساعت‌های طولانی می‌خواندم و بعد بلند می شدم، می‌آمدم بیرون، از دیوار بالا می‌پریدم، و سریع به خانه برمی‌گشتم، آهسته، بدون اینکه کسی متوجه بشود، زیر لحافم می‌خزیدم و می‌خوابیدم...

تابستان گرمی بود. فکر کردم که مطالعهٔ قرآن را در مسجد جامع از سر بگیرم. مدارس تعطیل شده بود. می‌توانستم صبح زود به مسجد جامع بروم، ولی نرفتم. نمی‌دانم چه چیز مانع شد که صبح نروم. از صبح زود، در مسجد جامع، طلاب، در حجره‌هاشان یا کنار حوض و پای دیوارها، باهم، یا با استادیشان، سروکله می‌زدند. بعدازظهر، روی هم خلوت بود. نماز که خوانده می‌شد، همه می‌چپیدند تو مسجدها و حجره‌ها، تا باز هوا خنک می‌شد. وقتی که از خانه به راه افتادم، قرآن دستم بود. ساعت سهٔ بعدازظهر بود. رسیدم به «دیکباشی»، به جای آنکه از بازار که خنک بود بروم، به طرف راسته کوچه پیچیدم و بعد، پیچیدم تو کوچهٔ پشت مسجد جامع. گهگاه در این کوچه، بچه‌ها از این دیوار به آن دیوار طناب می‌بستند و والیبال بازی می‌کردند. ولی امروز کوچه خلوت خلوت بود، و هرم گرمای بعدازظهر، کوچهٔ خلوت را در اختیار خود داشت. سرم را پایین انداخته بودم و از کوچهٔ بی سایه می‌رفتم. ناگهان تنم داغ شد، تب کردم. موهای تنم سیخ سیخ شد. سرم را بلند کردم، و در روبرو چیزی را دیدم که هرگز باورم نمی‌شد به چشم خود می‌بینم.

مردی بود سی و دو سه ساله، قد بلند، با یک عمامهٔ سیاه و ظریف و کوچک،

ولی متناسب، بر سرش. چشمهایش سیاه سیاه بود و ابروهایش به هم پیوسته. دماغش زیبا بود و متناسب با لب‌هایش، که نه زیاد گوشتی بود، و نه قیطالی. و ریشی داشت که انگار ریش نبود، بلکه نوعی هاشور بود که به حاشیهٔ صورتش زده بودند. گردنش باریک بود، و یقهٔ پیرهنش بازباز. عبای سادهٔ نازکی روی دوشش انداخته بود، و بین عبا و پیرهن بسیار بلندش چیزی نپوشیده بود. موهای کم‌پشت سینه‌اش ازیقهٔ پیرهنش پیدا بود. من نفهمیدم چطور شد. مستقیماً رفتم به طرف این مرد جوان. او بازوهایش را بلند کرد، انداخت دور شانه‌های من. من صورتم را گذاشتم روی موهای کم‌پشت سینهٔ او، و مثل زمانی که پدرم و آقای شبستری گریسته بودند، گریه کردم. او حرفی نزد. تنها کاری که کرد این بود: با صدایی بسیار معمولی، بدون کوچکترین تحریر و قرائت، و بدون آنکه احساساتی بشود، هفت آیه‌ای را که بارها پشت سرهم، از حفظ، در حیاط خانه ویا درمسجد کبود خوانده بودم ازبالا سرم خواند: سال سائل بعذاب واقع. للکافرین لیس له دافع. من الله ذی المعارج. تعرج الملائکة والروح الیه فی یوم کان مقداره خمسین الف سنة. فاصبر صبراً جمیلاً. انهم یرونه بعیداً. و نریه قریباً.» و به محض اینکه این آیه‌ها را خواند، بازوهایش را از دور شانه‌های من، سینه‌اش را از زیر گونهٔ من، دور کرد. کنار کشید. رفت. من برگشتم، نگاهش کردم. رفت، بدون آنکه پشت سرش را نگاه کند. و در انتهای کوچه پیچید دست چپ، و ناپدید شد.

روی زمین نشستم. کوچکترین علامتی از او روی زمین نبود. تکیه دادم به دیوار و قرآن را باز کردم. آیه‌هایی که از زبان او شنیده بودم، هفت آیهٔ اول سورهٔ «معارج» بود. ولی این شخص از کجا آمده بود؟ من تقریباً همهٔ طلاب و روحانی‌های جوان را می‌شناختم. هرگز او را ندیده بودم. هرگزبا هیچ روحانیی ازنزدیک خصوصیتی پیدا نکرده بودم. و در حالت عادی امکان نداشت که یک روحانی، بازوهایش را باز کند، یک نفر را، به صورتی که او مرا قبول کرده بود بپذیرد، این آیه‌ها را بخواند، و بعد راهش را بکشد و برود. خواستم بلند شوم و دنبالش بدوم. دیدم پاهایم به زمین میخکوب شده. قدرت حرکت نداشتم. حیرتم آنچنان شدید بود که پس از آن گریهٔ اول که در آغوش او کرده بودم، دیگر گریه هم نمی‌توانستم بکنم. این شخص که بود؟ سایه بود؟ یکی از امام‌ها یا امامزاده‌ها بود؟ یا یک طلبهٔ معمولی بود که با هر جوانی که در وضع من قرار می‌گرفت، دقیقاً همین معامله را می‌کرد؟ نه در آن لحظه‌ها و

ساعت‌هایی که همان‌جا نشسته بودم و به مسأله فکر می‌کردم، می‌توانستم به هویت او پی ببرم، و نه در طول ماه‌ها و سال‌های بعد توانستم از او و از ماجرایی که اتفاق افتاده بود، سردرآورم.

در ماه‌های بعد، همه‌جا را زیر پا گذاشتم. جریان را سه هفته بعد از وقوع آن به پدرم گفتم، و او ماجرا را به آقای شبستری گفت، و آقای شبستری مرا خواست، و در حالی که تو چشمهایم خیره شده بود، از من خواست که داستان را موبه‌مو برایش تعریف کنم و بعد سؤال‌پیچم کرد، و من صادقانه به سؤال‌هایش جواب دادم. خم شد، پیشانیم را بوسید، دستی به سرم کشید و مرخصم کرد. هرگز نفهمیدم آیا او حرف مرا باور کرده، یا باورنکرده. یک چیز روشن بود: از لحظه‌ای که آن شخص را دیده بودم، چنان وحشتی بر من مستولی شده بود که می‌ترسیدم از خانه بیرون بروم، چه رسد به اینکه نصف شب راه بیفتم و بروم مسجد کبود و در آنجا قرآن بخوانم.

یک دوران غریب عطش برایم شروع شد. روزها و هفته‌های متمادی سعی کردم در همان ساعت، همان جایی باشم که او را در آن روز دیده بودم. گاهی آدم‌های مختلف را از طلبه و روحانی و غیرروحانی می‌دیدم که می‌آمدند و رد می‌شدند. و گاهی بچه‌های بیکار را می‌دیدم که داشتند والیبال بازی می‌کردند یا گردوبازی و یا فرفره‌هاشان را طوری با نخ درازشان روی زمین می‌چرخاندند که انگار هواپیماهایی که هزاران‌بار کوچکتر شده‌اند، در حال نشستن بر روی زمین هستند و چرخ‌هاشان به سرعت سرسام‌آوری به روی زمین کشیده می‌شوند و موتورها فشار را تحمل می‌کنند و مقاومت می‌کنند تا مبادا سرعت منفجرشان بکند.

آیا من تصادفاً در مسیر او قرار گرفته بودم؟ شاید هرچند سال، هرچند قرن و یا هر هزاره، آن موجود بی همتای زمینی و یا آسمانی، که اراده کرده بود در یک لحظهٔ معین از آن کوچهٔ پشت مسجد جامع عبور کند، یک نفر را که تنهایی و بی نوایی و فقر معنوی و مادی خود و زمانه‌اش دمار از روزگارش درآورده بود، برمی‌گزید، و او را غرق در یک عطش سوزان و توفانی طلب و خواهش می‌کرد، و بعد در همان حال رهایش می‌کرد و می‌رفت تا انسان بیچاره و کم ظرفیت به چیزهایی در درون خود وقوف پیدا کند که در شرایط عادی، عموماً بدانها وقوف پیدا نمی‌کرد. و شاید او فقط یک خواب بود، ساخته و پرداختهٔ مجموعهٔ درهم‌پیچ رؤیاهای به ظاهر نامفهوم بود، که ناگهان، در

نتیجهٔ تقاطع و تقارب نظام‌های مختلف درون آدمی، شکلی ملموس، عینی و خارجی یافته بود، و در آن بعد ازظهر، که بی زمان می‌نمود، در پشت مسجد جامع تبریز، که حالا بی مکان بود، در شگفتی و حیرانی تمام، ظهور کرده بود، تنها برای لحظه‌ای گذرا، و همهٔ رنگ‌ها را بی رنگ کرده بود، همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها را ازمعنای مطلق، و یا شاید از بی معنایی مطلق انباشته بود، و باز، همانطور که ناگهان ظهور کرده بود، ناگهان، مثل حباب. مثل سراب، شکل و شمایل خود را از دست داده بود، و دوباره در یک کمینگاه مخفی، در اعماق رؤیاهای مخدوش و بی شکل، به صورت شکل درونی و ساخت نخستین و ابتدایی همهٔ رؤیاها و امیال و آرزوهای انسانی، و حتی شاید آرزوهای کون و مکان و کائنات، و ماجراهای زمان، روح، تاریخ و هنر، کمین کرده بود ــ مثل نهنگی بزرگ که سلطنت اعماق اقیانوس‌های نامکشوف از آن اوست؛ مثل پرنده‌ای هوشیار که با پرواز از این کهکشان به آن کهکشان و از این منظومه به آن منظومه، با موسیقی و آهنگ پرواز خود نظام جهان را حفظ می‌کند تا هیچ چیز در بی معنایی سقوط نکند؛ و یا مثل نفسی نامریی که همه چیز را، بی آنکه پیش براند، پیش می‌راند و کمال خود را در آفاق و انفس، در سراسر جهان درونی و برونی همه چیز تسری می‌دهد ــ تا دوباره با ظهور پیروزمندانه اش از هر چند قرن یا هزاره، حس عطش و طلب اشیاء، حیوان‌ها و آدم‌ها را برانگیزد، و عمقی پایان‌ناپذیر را به رخ بکشد که در برابر آن همه چیز سطحی و پیش پاافتاده جلوه کند. احساس می‌کردم که جهان هستی، مثل مشتی بسته است که فقط یک بار در برابر من باز شده، و من آن ستارهٔ سوزان را که به کف دست جهان فرورفته بود، لحظه‌ای رؤیت کرده‌ام، و بعد مشت بسته شده، و با بسته شدن آن، دوران عطش من شروع شده است.

در سراسر آن تابستان عطش پابرجا بود و حتی روزبه روز قوی‌تر هم شده بود. تا اینکه روزی اتفاق جالب دیگری افتاد. ترس اولیه‌ام از مساجد و قدمگاه‌ها و امامزاده‌ها ریخته بود، و من احساس می‌کردم که بالاخره آن شخص را در مسجد جامع، در سید حمزه، در مسجد کبود، در صاحب الامر و یا دریکی از ده‌ها مسجد و قدمگاه کوچک و بزرگ تبریز که در همهٔ خیابان‌ها و کوچه‌ها پراکنده بودند، خواهم یافت. مادرم فکر می‌کرد که باید کاری بکند، وگرنه به زودی دیوانه خواهم شد. گرچه خودش از قره سید و تخم مرغ‌هایش طرفی نبسته بود، قانعم کرد که مرا پیش او ببرد. نمی‌دانستم

قره‌سید این بار چه ترفندی به کار خواهد برد. ولی من آمادگی آن را داشتم که خود را در مسیر هر آزمایشی قرار بدهم تا معنای تجربه‌ای را که کرده بودم، درک کنم.

و اما این قره‌سید صورت پهن و پرریش و پشم و زمختی داشت. و رنگ صورتش، برخلاف مشهور، زیاد هم سیاه نبود. به حرف‌هایی که مادرم می‌زد به دقت گوش داد. بیشتر مثل یک دکتر مجرب بود. و بعد از من خواست که ماجرا را برایش از اول تا آخر تعریف کنم، و من این کار را کردم. وقتی که این کار را می‌کردم سر قره‌سید پایین بود. انگار در حال مراقبه است. و بعد که سرش را بلند کرد، داشت گریه می‌کرد. هرگز او را در آن حال ندیده بودم. مادرم سال‌ها پیش او رفته بود تا شاید با توسل به جادو جنبل او صاحب بچه‌های دیگری بشود. و قره‌سید، همیشه در آن زمان‌ها، زبر و زرنگ می‌نمود. ولی حالا، انگار سال‌ها پیرتر شده بود. حتی تکیده‌تر می‌نمود و لپ‌هایش از زیر پشم سفید صورتش آویزان شده بود. مادرم هم مثل من از عکس‌العمل قره‌سید سخت متعجب شده بود. به گمانم داشت یقین می‌کرد که کاری از دست قره‌سید ساخته نیست. اشک‌های قره‌سید در ریشه‌های ریشش فرومی‌لغزید و ریشش را خیس و درخشان می‌کرد. وقتی که بر خودش مسلط شد، گفت:

«فردا در همان ساعت همان‌جا باش. من هم می‌آیم آنجا. بلکه بتوانیم کاری بکنیم.»

من و مادرم بلند شدیم، آمدیم بیرون. مادرم رفت زیارت صاحب‌الامر. من تو حیاط وایستادم، مشغول تماشای پرنده‌ها شدم. و بعد که زیارت مادرم تمام شد، من ازش خداحافظی کردم و راه افتادم. از کنار رودخانه، رفتم تا «حیدرتکیه‌سی» و بعد از روی پل رد شدم و رفتم کتابخانهٔ «تربیت». کتابی گرفتم، نشستم روی یکی از صندلی‌ها، و سعی کردم بخوانم، ولی کار لغوی بود. تمرکز نداشتم. همه‌اش می‌خواستم بدانم نقشهٔ قره‌سید چیست، و چرا گریه می‌کرد. بلند شدم آمدم بیرون....

... گرچه قره‌سید صمیمانه گریه کرده بود، ولی رفتارش مرموز بود. آیا قرار بود با کسی تماس بگیرد؟ قرار بود با فالگیر دیگری مشورت کند؟ قرار بود در محل دیگری به من دعا یا طلسمی بدهد؟ شب تا دیروقت خوابم نبرد. می‌ترسیدم بخوابم. فکر می‌کردم خواب‌های وحشتناکی خواهم دید که بلافاصله تعبیر خواهند شد. ولی وقتی که صبح روز بعد بیدار شدم. حوالی ظهر بود. هیچ نوع خواب و کابوسی ندیده

بودم. یادم نمی‌آمد که دیده باشم. مادربزرگ ظهری مهمان بود، و زود بلند شد رفت. پدرم بیرون بود. من و مادرم ناهار خوردیم. من قرآن را برداشتم رفتم تو حیاط. هروقت که قرآن می‌خواندم، تسکین پیدا می‌کردم. ولی این بار تسکین نمی‌آمد. مثل دیروز تمرکز ذهنی نداشتم. چندین بار پشت سرهم سورهٔ «معارج» را خواندم. بارها درمسجد جامع، معانی تک‌تک کلمات و آیات سوره را پرسیده بودم، و انواع معناهایی را که به هر کلمه و آیه‌ای می‌شد نسبت داد، دوروبر قرآن نوشته بودم. یک نفر گفته بود که برای فهمیدن «معارج» بهتر است سورهٔ «الحاقه» را هم بخوانی، و معنایش را هم درک کنی. این کار را کرده بودم، و نه سرسری، و معنای کلی شش هفت آیه از این سوره در ذهنم نقش بسته بود:

«به درستی که قرآن سخن رسولی کریم است، و نه قول شاعری، و یا سخن کاهنی. قرآن فرستادهٔ خدای عالمیان است، و اگر رسولی سخنی به نام ما جعل کند، دست راستش را می‌گیریم و شاهرگ قلبش را قطع می‌کنیم.»

در آن زمان نمی‌توانستم درک کنم که فرق بین سخن شاعر و کاهن چیست. و علت مخالفت قرآن با سخن این دو چیست. ولی یک چیز روشن بود. سخن خداوند سخن تخیلی یک شاعر و یا سخن تصنعی و به ظاهر تسکین‌بخش یک کاهن و جادوگر نبود. سخن قرآن، از نظر خدایی که فرستندهٔ قرآن بود، سخن واقعیت بود، سخن واقعی بود. از این نظر قره‌سید چه می‌توانست بکند؟ آیهٔ مربوط به کاهنان در سورهٔ «الحاقه»، تکلیف امثال او را روشن می‌کرد.

به مادرم گفتم اصلاً نرویم، به دلیل اینکه کاری از دست قره‌سید ساخته نیست. ولی نظر مادرم فرق می‌کرد: چه مانعی داشت. آزمایش مفتی بود که خالی از فایده نبود. اتفاقی که نمی‌افتاد. ولی من مضطرب بودم. قره‌سید با آن تخم‌مرغ های چرخانش نتوانسته بود در حق مادرم کاری بکند. دخالت در کار خلقت با چند تخم‌مرغ چرخان، عمل لغوی بود. اتفاقی که برای من افتاده بود، از نظر من، کمتر از امر خلقت نبود. ولی یک چیز برای من شگفت‌آور بود: گریهٔ خود قره‌سید. وقتی که واقعه را برای او تعریف می‌کردم، شدیداً گریه می‌کرد. انگار تکلیف خود او داشت روشن می‌شد. انگار خط سرنوشت خود او نشان داده می‌شد. قرار بود قره‌سید مرا تسکین بدهد، برای بدبختی و درماندگی من راهی پیدا کند، قدرت سحر و جادویش را به خاطر من راه

بیندازد، ولی به جای آن از ته دل، انگار از اعماق گوشت تن و استخوان‌هایش گریه می‌کرد. مغز استخوانش، انگار درد می‌کرد. یاد آیهٔ دیگری از سورهٔ «معارج» افتادم: نزاعة للشوی، آتشی که پوست جمجمه را غلفتی بیرون بکشد؛ و بعد یاد دو آیهٔ آخر «معارج» افتادم:

«روزی که آنها با شتاب از گورهایشان بیرون بیایند، طوری که انگار به سوی پرچمی خواهند دوید. با چشم‌هایی که از وحشت پایین افتاده، ذلت بر آنها سایه افکنده. روزی که بدان‌ها وعده داده شده بود، چنین روزی است.»

آیا قره‌سید به دلیل نهیب و هشدار این آیه‌ها به گریه افتاده بود؟ آیا آن اتاق تاریکش در واقع گورش بود، و به او دستور داده می‌شد که بلند شود و به شتاب بدود، طوری که انگار به سوی پرچمی می‌دود که برای او نصب شده است؟ آیا چشم‌های فروافتادهٔ او به خاطر گناهانش بود؟ به خاطر جادو جنبلش بود؟ آیا برای او قیامت شروع شده بود؟

با مادرم راه افتادیم، و در طول راه، بیشتر به فکر قره‌سید بودم تا به فکر خودم. شاید بیست دقیقه بیشتر طول نکشید که رسیدیم به سر کوچه. عجیب بود: به نظر می‌رسید که سراسر کوچه را آب و جارو کرده‌اند. جنبنده‌ای در کوچه نبود. از قره‌سید هم خبری نبود. به مادرم گفتم:

«دیر کرده. یا ما دیر کردیم. برویم جلوتر.»

و رفتیم تا رسیدیم به جایی که من و آن شخص، در آن روز بخصوص، بر روی آن ایستاده بودیم. درست از کنار همان محل، دری باز شد و یک پیرمرد و یک مرد چهل پنجاه ساله، سرهاشان را با هم از لای در بیرون آوردند. پیرمرد لاغر بود. ته‌ریش داشت و چشم‌هایش گود رفته بود. ولی مرد چهل پنجاه ساله، نسبتاً چاق بود، با صورت سرخ و سفید، و چشم و ابروی مشکی. خیلی سالم به نظر می‌آمد.

پیرمرد گفت: «قره سید گفته بود که شما قرار است بیایید. خودش مریض شده. قولنج کرده. گرفته خانه‌اش خوابیده. بیایید تو.»

مادرم گفت: «برای چی ما بیاییم تو؟ قره‌سید گفته بود که قرار است خودش اینجا باشد. ما می‌رویم و هر وقت قره‌سید خوب شد، می‌رویم پیشش.»

پیرمرد گفت: «ولی مسأله به قره‌سید مربوط نیست. مربوط است به پسر شما و

دخترمن. دخترمن زن این آقاست.»

مرد چهل پنجاه ساله گفت: «زن من از دو سه ماه پیش مریض شده، بردیمش پیش قره سید. قره سید نتوانست کاری بکند. جوابمان کرد. دکترها هم جوابش کردند. تا اینکه دیشب قره سید آدم فرستاد که امروز منتظر شما بشویم. جریان پسر شما و آن شخص مرموز را برای ما تعریف کرد. اگر بیایید تو، به شما می‌گوییم که برای این زن چه اتفاقی افتاده.»

مادرم گفت: «نه، ما می‌رویم. هروقت قره سید خوب شد با هم می آییم.»

پیرمرد گفت: «قره سید بدجوری مریض شده. سینه اش هم درد می‌کند. کسی که برای ما خبر آمدن شما را داد، گفت که امیدی به زنده ماندنش نیست. پس بهتر است بیایید تو.»

من گفتم: «مادر بهتر است برویم تو. ببینیم جریان چیست. اگر قره سید می‌توانست دیروز به تنهایی کاری بکند، می‌کرد. او می‌خواست ما بیاییم اینجا. به اینها هم خبر داده که ما می‌آییم.»

بالاخره رفتیم تو. باغچهٔ کوچکی بود با یک حوض پر و با یک فوارهٔ کوچک در وسط حوض که آب را یکسان، مثل بارانی که روی آب ببارد، روی آب حوض می‌پاشید. درخت های جورواجور توی باغچه بود و زنبورها این ور و آن ور می‌پریدند. باغچهٔ با سلیقه ای بود، ولی بزرگ نبود. خانه ای بود دو طبقه. و وقتی از پله ها رفتیم بالا، کف هشتی وسیع را قالیچهٔ لاکی رنگی پوشانده بود. رفتیم تویکی از اتاق ها. تعارف کردند، نشستیم، بعد مرد چهل پنجاه ساله رفت شربت آورد. خیلی مرموز می‌نمودند. اتاق کوچک و خفه بود، و یک فرش لاکی رنگ روی فرش دیگری که بزرگتر بود و همهٔ کف اتاق را پوشانده بود، انداخته شده بود. معلوم بود که صاحب خانه آدم ثروتمندی است.

پیرمرد گفت: «اتفاقی که برای دخترم افتاده بود، اوایل خیلی ساده می‌نمود. زن بسیار شادی بود. همیشه می‌گفت، می‌خندید. درعمرش اصلاً مریض نشده بود. بعدازظهر روزی که آن اتفاق افتاد، کسی تو خانه نبود. می‌گفت نمی‌دانم چرا، همه اش دلم می‌خواست بروم تو حوض. افتاده بود توی حوض، و زیر فواره سروتنش را صابون زده بود، شسته بود. می‌گفت حتی غسل هم کرده بود و بعد آمده بود بیرون، رفته بود بهترین

لباسش را پوشیده بود. سرش را خشک کرده بود، شانه کرده بود، و بعد رفته بود و ایستاده بود، دو رکعت نماز خوانده بود. اصلاً نمی‌دانست چرا. می‌گفت انگار منتظر کسی بودم و باید خودم را پاک، تمیز و زیبا می‌کردم تا می‌توانستم او را ببینم. در ساعت سهٔ بعدازظهر احساس کرده بود که کسی پشت در است. از پله‌ها رفته بود پایین و بعد رفته بود در حیاط را باز کرده بود. دیده بود که یک شخص قد بلند، با عمامه و عبا، سر یک جوان را گذاشته روی سینه‌اش و دارد برای او قرآن می‌خواند. فقط نیمرخ مرد را دیده بود و صورت جوان شانزده هفده ساله را، که وقتی روی سینهٔ مرد گذاشته شده بود، چشم‌هایش بسته بود، و بلند گریه می‌کرد. و بعد آن شخص قد بلند، بی آنکه در باز را نگاه کند و دخترم را ببیند، راهش را کشیده بود، رفته بود. و آن جوان شانزده هفده ساله نشسته بود روی زمین، در جایی که آن شخص، جوان را در میان بازوهایش گرفته بود. دخترم فقط نیمرخ آن شخص قدبلند را دیده بود، ولی صورت جوان را کاملاً دیده بود، در را آهسته بسته بود، آمده بود تو. جوان نفهمیده بود که کس دیگری هم شاهد برخورد او و آن شخص قدبلند است. شب، دخترم جریان را برای ما تعریف کرد. ما حرفی نزدیم. شوهرش گفت که خواب دیده. دخترم اصرار کرد که خواب ندیده، ولی بعد از چهار روز ناگهان حالش به هم خورد، بارها می‌رفت تو حوض، خودش را خوب می‌شست، سر و تنش را صابون می‌زد، غسل می‌کرد، و در همان ساعت منتظر می‌شد و بعد در را باز می‌کرد، بیرون را نگاه می‌کرد. ولی خبری از آن شخص قدبلند و از آن جوان نبود. نصف شب بلند می‌شد، جیغ می‌کشید. همسایه‌ها می‌ریختند بیرون، و گاهی در می‌زدند، در را باز می‌کردیم، می‌آمدند تو و می‌گفتند نگران هستند. بردیمش پیش دکتر، ولی فایده‌ای نکرد. بعد بردیمش پیش قره سید. قره سید هم نتوانست کاری بکند. تا اینکه دخترم تکیده شد، لاغر شد، یک تکه پوست و استخوان شد. بردیمش پیش دو سه نفر روحانی. آنها هم نتوانستند کاری بکنند. دخترم همیشه حال انتظار دارد. آن بالا دراز کشیده، انگار منتظر حادثه‌ای است. نمی‌دانم این حادثه چیست. چشم دیدن مشدی رضا، شوهرش را ندارد. فقط من می‌روم تو اتاق. تو حلقش آب می‌ریزم و یا یه نی شربت می‌خورانم، و گاهی هم به زحمت بهش کمی آش می‌خورانم، و بعد می‌آیم بیرون. حرفی نمی‌زند. پس از آن روزهای اول، حتی دربارهٔ آن حادثه هم حرفی نزده. فقط گاهی چند آیه را زیرلب زمزمه می‌کند. سواد درست و

حسابی ندارد. ولی آیه‌ها یادش مانده. من آیه‌ها را نوشتم، بردم از آقای انگجی پرسیدم که مفهوم آیه‌ها چیست! گفت که مربوط به روز قیامت است. جریان مریضی دخترم را بهش گفتم، گفت، خدا می‌داند، شاید از علائم آخرالزمان باشد. گفتم، چکار کنم؟ گفت هیچ کاری نمی‌شود کرد، باید خداوند خودش کمک کند. دیروز قره‌سید آدم فرستاد که آن جوان پیدا شده، و فردا می‌آید پیشتان. ولی بیچاره قره‌سید، خودش مریض شده، قولنج کرده، سینه‌اش درد می‌کند. حالا من خواهش می‌کنم که پسر شما برود به اتاق بالا، نگاهی به دخترم بکند.»

پس من خواب ندیده بودم، یک نفر دیگر هم او را دیده بود. و مرا هم با او دیده بود. و اگر من خواب دیده بودم، پس یک نفر دیگر هم همان خواب را دیده بود. پس در موقعی که من خواب می‌دیدم، او هم مرا خواب می‌دید، و مرا در کنار کسی که من خواب خودم را در کنار او می‌دیدم، خواب می‌دید؟ در تمام مدت شوهر زن حرفی نمی‌زد. از قرار معلوم خیلی پکر و دمق بود، و گویا از آدمهایی بود که خواب و رؤیا و مذهب و زمان و تاریخ اصلاً سرشان نمی‌شود. صورت پف کرده‌اش حالتی حیوانی داشت.

نمی‌دانم چطور شد که مادرم گفت: «ولی من نمی‌خواهم به پسرم آسیبی برسد. این چند ماهه حسین شب و روز زجر کشیده. از دست حسین کاری ساخته نیست.»

من اضطرابم را فراموش کرده بودم. موقتاً. کسی پیدا شده بود که شاهد من بود. نمی‌شد رؤیای من انکار شود و یا حقیقت رؤیای من، واقعیت رؤیای من، از من گرفته شود. من می‌خواستم کسی را که چشم به نیمرخ او انداخته بود، ببینم. می‌خواستم با آن زن حرف بزنم. حتماً با من حرف می‌زد. بالاخره من چند قدم جلوتر از او بودم. من سرم را گذاشته بودم روی سینهٔ کسی که زن فقط نیمرخش را دیده بود. من صورتش را هم دیده بودم. و بعد تسخیر شده بودم. اصلاً نفهمیده بودم آن چند قدم را چطور برداشتم و خودم را در آغوش او انداختم. و حالا، من و آن زن می‌توانستیم اسرار خود را با هم در میان بگذاریم. راستی اگر آن ریاضت‌های طولانی شبانه، آن قرآن خواندن‌های مداوم در مسجد کبود و آن خلوت کردن با اندیشهٔ ماوراء سبب شده بودند که من بتوانم به دیدار او نایل شوم، آن زن چه کرده بود که توانسته بود موفق به

دیدار او بشود؟ شاید زنی ساده بود و سادگی و صداقتش او را به دیدار آن شخص نائل کرده بود. شنیده بودم، کاری که صداقت آدم می‌کند، کاری که نیت پاک و سادگی روانی انسان می‌کند، خرد و دانش بشری نمی‌تواند بکند. آدم باید ساده باشد تا اسرار ناگفتنی جهان در او حلول کنند.

به مادرم گفتم: «من می‌خواهم حتماً آن زن را ببینم.»

و نگاه کردم به شوهر زن. ولی شوهر زن حرفی نزد، به دلیل اینکه گویا از همان اول با پدرزنش قرار گذاشته بودند که هر کاری می‌شد برای نجات زن بکنند. پیرمرد بلند شد و بعد شوهر زن و بعد مادرم و من، و از پله‌ها رفتیم بالا. بالای پله‌ها به پیرمرد گفتم که اگر امکان دارد اجازه بدهند که من او را به‌تنهایی ببینم. چاره‌ای نداشتند جز اینکه قبول کنند. هرسه بیرون در ماندند. من رفتم تو.

ولی من هم چند دقیقه بیشتر در اتاق نماندم. موهای زن سفید سفید بودند، انگار نقرهٔ مذاب است. بدنش عجیب درازبود. شاید به علت لاغری زیاده از حد. انگار در زیر چادر سرمه ای خالداری که روی تنش کشیده بود، چیزی جز یک اسکلت نیست. گوش چپش از زیر موهای نقره‌ایش بیرون بود. گوش زرد زرد بود، و بنا گوشش، باریک، سفید، و حتی شاید بی رنگ بود. رفتم جلوتر. و چشمم افتاد به چشم هایش. از آن بالا دو چشم درشت زاغش را به حیاط دوخته بود. حدقه های چشم های در اعماق صورتش فرورفته بود. و محو بود، و دماغ باریک و دراز از اعماق صورت مستقیماً به طرف بالا خیز برداشته بود. به رغم لاغری، افسردگی و بیماری من تردید نداشتم که زه انی زنی بسیار زیبا بود. همه چیز بجا و سرجایش بود. لب ها، پره های بینی، چشم ها، فاصلهٔ چانه با لب ها و فاصلهٔ چشم ها با موهای نقره ای، و صورت گردی که از شدت لاغری بیضی می‌نمود. ولی هیچ چیز صورتش جاذبتر، عمیق‌تر و پرمعناتر از نگاهش نبود. آیا این زن، موقعی که ما از پله ها پایین می‌آمدیم ما را دیده بود؟ به راحتی می‌توانست دیده باشد. رفتم درست در مسیر نگاهش ایستادم. چشمش را دوخت در چشمم، و بعد نگاهش وسیع‌تر و وسیع‌تر شد، طوری که انگار صورتش یکسر از بین رفت، و بعد لب هایش به حرکت درآمد. صدایش ضعیف بود. من سرم را جلوتر بردم تا بشنوم چه می‌گوید. این آیه ها را بسیار آهسته خواند: «یوم تکون السماء کالمهل و تکون الجبال کالعهن، و لایسئل حمیم حمیما.» لب هایش را بست،

چشم هایش همان طور بازِ بی حرکت و انگار نابینا، ماند، انگار به همان صورت سابق منتظر است. آفتابی که از پشت پنجره می‌تابید، درعمق نگاه زاغش آتش گرفته بود. نگاهش مثل باغی از شعله بود، منتها شعله‌ای که حرکت نداشته باشد. من دیگر نماندم، آمدم بیرون. به پیرمرد گفتم: «مثل اینکه اتفاقی افتاده. مثل اینکه فوت شده.» پیرمرد دوید تو اتاق و پشت سرش شوهر زن، و بعد شیون هردو بلند شد. من و مادرم از پله ها آمدیم پایین، در را باز کردیم، آمدیم بیرون. تو کوچه بچه ها والیبال بازی می‌کردند. ولی پیر و جوان، آخوند و غیر آخوند تو کوچه در رفت‌وآمد بودند.

مادرم گفت: «چی شد؟ چه جور آدمی بود؟»

گفتم: «پیش از آنکه من برسم، مرده بود.»

یک ماه بعد، قره سید، وقتی که از خانه اش آمده بود بیرون تا برود به صاحب الامر، ناگهان یک نفر دربرابرش سبز شده بود. بازوی راستش را گرفته پیچانده بود و بعد با یک کارد، شاهرگ گردنش را بریده بود. هویت قاتل هیچ وقت معلوم نشد....

رمان:

صفحاتی از:

مرگ عزیز و بیعار
Sevgili Arsız Ölüm
اثر لطیفه تکین Letife Tekin

نویسندهٔ معاصر ترک

ترجمهٔ رضا سیدحسینی ــ جلال خسروشاهی

یک هفته پیش از نامزدی، زنان «آقچالی» جمع شدند و برای کمک به عطیه آمدند. کوهی از نان ساجی پختند، شربت‌های گوناگون جوشاندند، و باقلوای فراوان پهن کردند. عطیه به شهر رفت و خنچهٔ عروس را دید. دستبندها، گردن‌بند و گوشواره‌هایش را فروخت، از میان انگشترها انگشتری پسندید، زنجیرهای طلا با سکه‌های پنج اشرفی سفارش داد. پارچه‌های مخمل و کشمیر، پیت‌های پر از حلوا و گونی‌های پر از برنج و آجیل خرید. از طرفی برای کسانی که به دیدن خنچهٔ ذکیه آمده بودند سفره پهن کرد و از طرفی هم لباس نامزدی ذکیه را دوخت. دخترهایش را سرتاپا نونوار کرد. قوچی را که قرار بود به خانهٔ دختر بفرستند، حنا بست و یک روز پیش از مراسم نامزدی، فؤاد را راهی کرد که قوچ و بقچهٔ ذکیه را به منزل پدر عروس ببرد. گاه به گاه می‌گفت: «خالد[1] اینجا نیست، هیچ به دلم نمی‌چسبد.» و بغض گلویش را می‌فشرد. اما به زور جلو گریه‌اش را می‌گرفت. چون می‌دانست مهمانانی که قبلاً دعوت شده‌اند اگر یکبار دیگر هم دعوت نشوند نمی‌آیند، نوبر[2] را از صبح زود لباس پوشاند و آراست و برای آخرین دعوت به خانه‌های آنها فرستاد. هیچ خانه‌ای در ده

۱. داماد. پسر بزرگ فؤاد و عطیه که برای کار به شهر رفته است و نامزدی در غیاب او صورت می‌گیرد.

۲. دختر بزرگ خانواده، که بچه‌های دیگر پس از او به ترتیب سن عبارتند از خالد، سید، دیرمیت (دختر دیگر) و محمود.

نماند که نوبر در آن را نزند. همه را برای آخرین بار دعوت کرد.

هنوز ظهر نشده بود که همهٔ مردم ده از زن و مرد و بچه جمع شدند و آمدند. زن ها در داخل خانه و مردها در بیرون جمع شدند. در این موقع فؤاد مطرب ها و کامیون ها را دم درآورد. مردم کف زنان مطرب ها را آوردند و در حیاط نشاندند. فؤاد یک پیت حلبی به دست گرفت و سر صف رقص «هالای» ایستاد. در این میان عطیه بقچه های مطرب ها را آورد و توی بغل شان گذاشت. بچه های «کوراوغلو» به سیم ها مضراب زدند و جوان های ده ماشه ها را کشیدند. سرظهر، درِ خانهٔ «زیرقوآقا» رسیدند. مردم دهِ دختر به مردم دهِ پسر خوش آمد گفتند مردهای هردو ده دست بر شانهٔ هم گذاشتند و رقص «هالای» را شروع کردند.

ــ اینکه می‌خواند چه دارد؟

ــ پسر دارد و دختر دارد.

ــ خدا به پسرش و به دخترش قسمت کند.

ــ «یازی عایشه» از دهِ فؤاد آقا، یک جفت جوراب نایلون و یک قواره پارچهٔ لباسی.

ــ انشاء اله که قسمت «ممد» او هم بشود. عروسی مثل ذکیه نصیبش شود.

وقتی که مردها در بیرون هالای می‌رقصیدند و طپانچه درمی‌کردند، زن ها ذکیه را آوردند و در وسط نشاندند. از طرف دختر یک دف زن و از طرف پسر یک مجلس گرم کن آوردند. یک سینی خالی هم آوردند و روی سر ذکیه گرفتند. دف به صدا درآمد و مجلس گرم کن فریاد زد. برای ذکیه چندین سینی هدیه جمع شد و سینی ها دست به دست از اطاق بیرون برده شد. عطیه بازوی عروسش را گرفت و از زمین بلند کرد و گذاشت که او دستش را ببوسد. گردن بندها را به گردنش آویخت و النگو را به دستش کرد و گفت: «خدا قسمتِ سیدم و محمودم هم بکند!» و حلقهٔ نامزدی را به انگشت ذکیه کرد. و رفت و مطرب ها را بالا آورد و با عروسش دو نفری رقصیدند.

وقتی که ذکیه و عطیه رقصیدند، «ساری قیز»[1] دختر پریزاد که توی غارش در

۱. Sarıkız ــ دختر موطلائی، در افسانه های ترکیه همهٔ پریزادها موطلائی هستند. در افسانه های «قیصری» ساری‌قیز پریزادی است که تجسم جاذبهٔ جنسی است و شوهران را گول می‌زند و با خود می‌برد. ساری‌قیزهای نواحی دیگر مشخصات دیگری دارند.

«بویلک» خوابیده بود، از حسد دیوانه شد. آوازهائی را که برای ذکیه خوانده بودند، طلاهائی را که به دست و گردنش انداخته بودند و هدایائی را که با فریاد اعلام کرده بودند، نتوانست تحمل کند یک روز پس از نامزدی، با چشمان شرارافکن و با تازیانهٔ سیاهی در دست، به آقچالی آمد و سرراهی که به دیزگمه می‌رفت، لخت و عور ایستاد.

زن‌ها که می‌دانستند هر مردی که ساری قیز را ببیند در برابر زیبائی او تاب مقاومت ندارد و او چندین مرد را دنبال خود تا غارش کشانده است، شوهران و پسرانشان را در خانه حبس کردند و در را به رویشان قفل کردند. همه باهم دست به دعا برداشتند و نزدیک صبح، ساری قیز را سنگ زنان از ده بیرون راندند. ساری قیز در حالی که زمین را تازیانه می‌زد، ناسزاها گفت و پای تک درخت سپیدار از نظر غایب شد.

آن روز صبح الاغ‌ها به آقچالی سرازیر شدند. اول دوالاغ گوش و دم بریده، از درهٔ «سات» گذشتند و در حال چریدن از دامنهٔ تپهٔ پشت قبرستان بالا رفتند. پشت سر آنها انگار توی ده الاغ مثل علف از زمین سبز می‌شد. صدها الاغ زخم و زیلی و بی‌پالان وگر، عرعرکنان از ده گذشتند و در دامنهٔ تپهٔ پشت قبرستان گرد آمدند. مردها شن‌کش‌هایشان را برداشتند و همه با هم به سوی تپه رفتند و رو به الاغ‌ها فریاد زدند: «شما را اجنه فرستاده‌اند یا پریان»؟ اما چون حدس می‌زدند که الاغ‌ها را ساری قیز به ده فرستاده باشد، جرئت نکردند که به آنها نزدیک شوند و فقط از دور، داد و فریادکنان، شن‌کش‌هایشان را روبه الاغ‌ها تکان دادند. اما الاغ‌ها پاهای جلوشان را سیخ کردند و روی پاهای عقب، در دامنهٔ تپه لمیدند. هنوز مردها شن‌کش‌هایشان را روی شانه نگذاشته و به ده برنگشته بودند که که پیران ده عصازنان به راه افتادند. به همهٔ خانه‌ها سرکشیدند و همه جا تکرار کردند که گردآمدن الاغ‌ها درنقطه ای نزدیک قبرستان بدون شک به اشارهٔ «یاتیر»[1] صورت گرفته است، چونکه او از تغییر نام ده عصبانی شده و الاغ‌ها را برآنها مسلط کرده است و اگر فوراً نام ده را به حالت اول

۱. Yatır — در روستاهای ترکیه زیارتگاه‌هایی مثل «امامزاده» های ایران وجود دارد که آنها را «یاتیر» می‌گویند و هرکدام مشخصه ای دارند. مثلاً برای یک «یاتیر» به عنوان نذری نمک می‌برند، برای دیگری «آب» و برای بعضی ها قربانی.

برنگردانند چه بلاها که به سرشان نخواهد آمد!

آن شب ساری قیز دوباره موهایش را که تامچ پا می رسید افشان کرد و به آقچالی آمد. دهاتی ها ساری قیز را دیدند که از کنار آغل آهسته به سوی قبرستان می‌لغزید. توی خانه ها تپیدند و درها را قفل کردند. مردها به زن هایشان التماس کردند: «این سلیطه را بیرون کنید.» اما زن ها گفتند که ساری قیز برای انتقام گرفتن از آنها به ده برگشته و الاغ ها را هم از لجش به ده مسلط کرده است. و دیگر جرئت نکردند که ساری قیز را سنگسار کنند. ساری قیز آن شب تا صبح لخت و عور و تازیانه به دست بر پشت الاغ ها توی ده گردش کرد. با زدن سپیده به کوه رفت. روز که شد باز هم پیرمردها خانه به خانه به راه افتادند و کوشیدند مردم را متقاعد کنند که الاغ ها را یاتیر فرستاده است. اما کسی باور نکرد.

از سوی دیگر، الاغ های پیر بی صاحب، از وقتی که سر خود رها شده و از همهٔ دهات با سنگ بیرون رانده شده بودند، نفهمیدند که چرا در آقچالی سنگ شان نمی‌زنند. اما از همین فرصت استفاده کردند و از فردای شبی که ساری قیز بر پشت شان گردش کرده بود، در آقچالی ماندگار شدند. از آن روز به بعد همهٔ الاغ هائی که از پالان نجات یافته بودند، یک یک آمدند و در آقچالی ساکن شدند.

دهاتی ها با گذشت زمان به الاغ ها عادت کردند، اما از ترس ساری قیز شب ها از خانه بیرون نمی‌آمدند. مردها به گردنشان تعویذ دفع ساری قیز آویختند و شب ها پشت درهای قفل شده می‌ماندند. و زن ها تا چهل «وجعلنا» نمی‌خواندند و به صورت شوهرانشان فوت نمی‌کردند نمی‌خوابیدند. اما تا «برف سگ ها»[1] نیامده بود، نتوانستند ساری قیز را از ده بیرون برانند.

پس از اینکه «برف سگ ها» بارید ساری قیز تا مدتی به چشم کسی دیده نشد. در ده شایع شد که به غارش برگشته است. مردها یواش‌یواش شبانه بیرون می‌آمدند تا نماز عشاء را در مسجد بخوانند یا برف روبی کنند. قاپ بازی در اطاق های

۱. روستائیان ترک اولین برف زمستانی را «برف سگ ها» می‌نامند و می‌گویند که آن برف را فقط سگ ها می‌خورند و بچه ها نباید بخورند.

مردانه[۱] از سرگرفته شد. فردای یکی از شب‌ها که مردها با لذت قاپ هایشان را انداخته و گفته بودند: «شاه باش!» یازده سگ ده را در قبرستان، مرده یافتند. پس از آن، «آینالی[۲] ممد» پسر «وحدی» که برای برف روبی رفته بود گم شد. پس از اینکه سه روز و سه شب دنبالش گشتند، بالاخره پای صخره‌ای که نزدیک غار بویلک بود جسد او را یافتند.

با اینکه برف‌های پیاپی به طوفان بدل شده بود، مردها جسد یخ زدهٔ ممد را به ده آوردند. زن‌ها روسری‌های سیاه‌شان را بر سر کردند و در خانهٔ مرده گرد آمدند. از یکسو نوحه سردادند و از سوی دیگر گفتند: «ساری قیز سرِ ممد را خورد.» از طرفی آرد حلوا الک کردند و از طرفی گفتند: «اگر کار ساری قیز نبود، در این برف و طوفان، گرگ‌ها او را تکه‌تکه نمی‌کردند؟» از سوئی کفن دوختند و از سوی دیگر گفتند: «سه روز در غارش نگه داشت، بعد خفه‌اش کرد و بیرون انداخت!» نزدیک غروب گفتند: «اگر غار ساری قیز را بر سرش خراب نکنیم، او همهٔ شوهرهای ما را خواهد برد. اگر او را نرانیم، او همهٔ ما را خواهد راند. راه بیفتید!» و جمع شدند و بر سورتمه‌ها نشستند. توی غار بویلک را تا دهانه از گَوَنِ خشک پرکردند و آتش زدند، بعد دهانه‌اش را با سنگ‌های سیاه بستند. هنوز هوا تاریک نشده بود که دعا خوانان و فوت کنان به ده برگشتند. تازه از سورتمه‌ها پائین آمده بودند که دیدند از غار بویلک دودسیاهی به آسمان رفت. دوباره در خانهٔ مرده به ماتم نشستند، هم خوشحال بودند که از شر ساری قیز نجات یافته‌اند و هم نوحه می‌خواندند:

Memetin cebinde Aynasi

Buz Kesmiş de delik deşik Gövdesi[۳]

آنگاه دود سیاه بویلک آمد و بر سر ده نشست. با آمدن آن دود، زبان دختران نامزده شده و نوعروسان ده بند آمد. دود سه روزتمام از روی سر آقچالی کنار نرفت.

۱. اطاق‌پذیرائی درخانه‌های روستائی ترکیه که درِ جداگانه‌ای از پشت خانه دارد، به طوری که مردانی که به مهمانی می‌آیند نمی‌توانند زنان خانه را ببینند.

۲. Aynali ــ آئینه‌دار. در دهات به پسرانی که آئینه و شانه در جیب می‌گذاشتند و خودآرائی می‌کردند، چنین لقبی می‌دادند.

۳. در جیب ممد آئینه‌اش / یخ زده جسد سوراخ سوراخش.

غروب روز سوم به سوی «دیزگمه» لغزید و رفت. از آنجا هم یواش‌یواش به «خزرشاه» رفت. از خزرشاه به «سیقین» و از سیقین به دهات چرکس روان شد، از دهات چرکس به دهات «افشار» و «ترکمن». سراسر زمستان را از دهی به دهی رفت و زبان همهٔ دختران و نوعروسان ده را بند آورد.

پس از آن زمستان، دختران نامزددار و عروسان زبان‌بسته با اشاره حرف می‌زدند. دهاتی ها برای نجات دختران و نوعروسانشان از این درد با عجله همهٔ «آقا[1]» ها را گردآوردند، اما آقاها در کتاب، صفحهٔ مربوط به بندآمدن زبان را پیدا نکردند و در برابر این درد ناتوان ماندند.

عروسها و دخترها چون از حرف زدن ناامید شدند، یاشماق هایشان را طوری بستند که جلو دهانشان را محکم بگیرد. مدتی مشت به سینه شان کوبیدند و گریه کردند. بعد، حرف زدن با اشاره را یادگرفتند. با انواع سرتکان دادن و ابروانداختن و چشم گرداندن و نیز با اشارات مختلف دست منظورشان را حالی می‌کردند.

در آقچالی تصمیم گرفتند، راهی را که نوعروسان و دختران نامزد شونده برای بیان منظورشان پیدا کرده‌اند، «حجب دخترانه» تلقی کنند. مردم هر هفت ده این را پسندیدند. . . .

۱. Hoca صورت تغییریافتهٔ همان کلمهٔ «خواجه» است و در روستاها هم به معلم و هم به ملای ده اطلاق می‌شود. در شهرها هم وقتی که بخواهند کسی را مخاطب قرار دهند، به او Hocam (آقای من) می‌گویند این است که کلمهٔ «آقا» را بجای آن مناسبتر دیدیم.

ناتوراليسم

Naturalisme

ناتورالیسم چیست؟

ظاهراً نامگذاری «مکتب ناتورالیست» روز ۱٦ آوریل ۱۸۷۷ در رستوران «تراپ» بر سر میز شامی که **گوستاو فلوبر، ادمون دوگنکور، امیل زولا** و گروه آیندهٔ «مدان» گرد آمده بودند صورت گرفت و این عنوان که از زبان علم و فلسفه و نقد هنر گرفته شده بود وارد ادبیات شد.

از قرن هفدهم، آکادمی هنرهای زیبای فرانسه، عقیده‌ای را که تقلید از طبیعت را در هر چیزی ضروری می‌شمرد، ناتورالیستی می‌نامید. این اصطلاح به ویژه در مورد نقاشی به کار رفته بود. بودلر معتقد بود که: «انگر Ingre مشهورترین نمایندهٔ مکتب ناتورالیست در طراحی است.»

در فلسفه، ناتورالیسم نظام کسانی است که طبیعت را به عنوان اصل اولیه قبول دارند و همه چیز را به آن حمل می‌کنند. از اپیکوریان گرفته تا پوزیتیویست‌ها و از جمله **گاسندی** Gassendi و اصحاب دائرة‌المعارف را می‌توان در این طبقه بندی قرار داد.

این کلمه سرانجام در قاموس برخی از منتقدان مفهومی قیاسی می‌گیرد و به کوشش نویسنده‌ای اطلاق می‌شود که به گفتهٔ **ویکتور هوگو** (افسانهٔ قرون ۱۸۵۹) «می‌کوشد با مسائل اجتماعی همان رفتاری را بکند که دانشمند علوم

طبیعی با جانورشناسی می‌کند...» بودلر در سال ۱۸٤۸، بالزاک را «دانشمند... مشاهده گر ... و ناتورالیست.» می‌خواند.

ناتورالیسم زولا در عین حال نوعی زیباشناختیِ وفاداریِ بی گذشت به حقیقت است و دادن ضرورت ادبی به فلسفهٔ تحققی (پوزیتیویسم) و بالاخره نوعی انتقال روش های تاریخ طبیعی است به رمان.

هنر رئالیستی، مقدمه ای بر ناتورالیسم

نوعی اصرار در صداقت و گاه توأم با خامی، در نقاشی اشیاء و اشخاص هم قدمتی معادل ادبیات دارد. اما باید در نظر گرفت که در طول قرون و اعصار نویسندگان گوناگون (مانند **پترونه** Petrone، **سورل** Sorel و **رتیف دولا برتون** Restif de la Bretonne) تا مخفی ترین اعماق جامعه را کاویده و مشاهدات دقیق خود را در آثارشان آورده‌اند: اینان پیشگامان نویسندگان «رمان‌های مستند» هستند.

عشق به پژوهش اجتماعی، در قرن نوزدهم، در آثار **بالزاک**، **اوژن سو** Sue Euène و نقاشانی مانند **دومیه** Daumier و **هانری مونیه** H. Monnier به وفور دیده می‌شود.

پس از سال ۱۸۵۰ آموزهٔ رئالیستی دو رمان‌نویس صاحب‌نظر، یعنی **شانفلوری** و **لوئی دورانتی** نکات متعددی از برنامهٔ ناتورالیستی را اعلام می‌دارد: رئالیسم که عکس‌العمل «روحیات مردانه» **دربرابر رؤیابافان قایق‌نشین است**، از «زیباسازی» متنفر است، تکروی «رنه» را رد می‌کند و جنبهٔ اجتماعی انسان را در نظر می‌گیرد (دورانتی) از وقایع تاریخی گریزان است و مطالعهٔ عصر حاضر را ترجیح می‌دهد. خود این دو رمان‌نویس در آثارشان اشخاص کوچک و ضعیف را تصویر می‌کنند. شانفلوری می‌خواهد مسائل و حوادث را چنانکه هستند نشان دهد و دورانتی که بیشتر نظریه‌پرداز است برای هنر هدفی «فلسفی و مفید، نه سرگرم کننده» قائل است.

اما به گفتهٔ شانفلوری، رئالیسم یک مرحلهٔ اعلام وجود و دوران

گذراست تا اینکه جای خود را به «مطالعهٔ صبورانهٔ بینوایان.» بدهد. اما زولا، رمان‌نویس متواضع است که جای خود را به ناتورالیسم جاه‌طلبانه می‌دهد که دورانتی را به درودگوئی وامی‌دارد.

و این خود تناقض جالبی است که فلوبر فردگرای احساساتی که از رومانتیسم نیز چندان برنگشته بود و نسبت به معاصران خود حساسیت داشت، در نظر مردم معتبرترین پیام‌آور رئالیسم و سرانجام نیز پدر ناتورالیسم شمرده شد. جنجال مادام‌بوواری و شهرتی که این کتاب پیدا کرد سبب شد که نویسندهٔ آن وحشتی را که از «واقعیت پست» داشت فراموش کند.

بطوری که ادمون دوگنکور در مقدمهٔ شری Cherie (۱۸۸٤) نقل می‌کند، ژول دوگنکور چند ماه پیش از مرگش گفته بود: «باید روزی این نکته روشن شود که ژرمینی لاسرتو Germinie Lacerteux (اثر معروف این دو برادر) کتاب نمونه‌ای بود برای هر آنچه از آن پس تحت عنوان رئالیسم، ناتورالیسم و غیره ظهور کردند.» برادران گنکور با اینکه با سبک هنرمندانه‌شان فاصلهٔ زیادی با شانفلوری یا دورانتی داشتند، اما در واقعگرائی از آنان بسیار فراتر رفتند: استعداد آنها به‌عنوان «مورخ زمان حال»، توجه آنها به «مستند بودن» نوشته‌شان، و پژوهش آنها دربارهٔ «حقیقی، زنده و خون چکان». و اصرارشان در تصویر «طبقات پائین» (پرولترها و ولگردان، و نه مثل شانفلوری، هنرمندان کولی وار و خرده بورژواها) و بالاخره کشش آنها بسوی حالات بیمارانه (ژرمینی لاسرتو، ۱۸٦۵) آنها را به‌صورت پیشگامان مستقیم زولا درآورده است.

فلسفهٔ ناتورالیستی

به گفتهٔ دیدرو Diderot (۱۷۱۳ ــ ۱۷۸٤) در قرن هجدهم، ناتورالیست‌ها کسانی هستند که «حرفه‌شان مشاهدهٔ دقیق طبیعت و یگانه آئین‌شان آئین طبیعت است.» دیدرو نمی‌توانست روش خاص خود را بهتر از این توصیف کند. او که مانند هر فیلسوف دیگر در آرزوی شرح و توصیف طبیعت و انسان از طریق استدلال بر پایهٔ تجربه بود و هر چیز فوق طبیعی را ردمی‌کرد،

فلسفه اش به نوعی، ماتریالیسم پانته ایستی منجر می شد.

سنت بوو در سال ۱۸۳۹ فلسفهٔ قرن هجدهم را «مادیگرائی یا دهری مذهبی و یا با نامی که می‌خواهند به آن بدهند، ناتورالیسم» می‌نامد.

سنت فلاسفه که ایدئولوگ ها (**کابانیس** Cabanis و **دستوت دوتراسی** Destutt de Tracy) به آن وفادار مانده‌اند، در قرن نوزدهم نیز قدرت خود را حفظ کرده است: **سن سیمون** مانند اصحاب دائرةالمعارف معتقد است که ثروت، صلح و پیشرفت به همراه می‌آورد و فرمانروائی صنعت وعلم را اعلام می‌دارد. شاگرد او **اوگوست کنت** (۱۷۹۸ ــ ۱۸۵۹) جامعه شناسی را بنیان می‌نهد و به همراه او عصر فلسفهٔ تحققی آغاز می‌شود.

رنان Renan (۱۸۲۳ ــ ۱۸۹۲) و **برتلو** Berthelot (۱۸۲۸ ــ ۱۹۰۷) رویای بشریتی را که در سایهٔ علم زندگی دوباره یافته است رواج می‌دهند. . . . و بازهم فلسفهٔ قرن هجدهم، یعنی یکی از شاهکارهای ذهن بشری است که اندیشهٔ **تن** Taine (۱۸۲۸ ــ ۱۸۹۳) را تغذیه می‌کند. او که وارث **کندیاک** Condillac است ادعا می‌کند که به تحلیل روانی دقت آزمایش های شیمی را بدهد و با **تاریخ ادبیات انگلیس** (۱۸۴۳) نوعی نقد قاطع جبری را افتتاح می‌کند. زولا این اثر را با شیفتگی تحسین می‌کند و این جملهٔ مشهور «مقدمهٔ» آن را: «رذیلت و فضیلت محصولاتی هستند مثل کات کبود و قند.» سرلوحهٔ **ترزراکن** قرار می‌دهد.

در حوالی سال ۱۸۷۰، وقتی که **روگون ماکار** شکل می‌گیرد، اندیشهٔ ناتورالیستی پیروز می‌شود. از همان قرن هجدهم، این فلسفه بار خود را سنگین کرده است. روح نظام‌سازی جای آزادی را گرفته و خوشبینی جای خود را به دید ناکجا آبادی داده است.

شوپنهاور

فلسفهٔ شوپنهار Schopenhauer (۱۷۸۸ ــ ۱۸۶۰) که بطور پراکنده نویسندگان متعددی را تحت تأثیر قرار داده است[۱] در نویسندگان ناتورالیست هم

۱. صادق هدایت در بعضی از صفحات بوف کور گوئی عین حرف های شوپنهاور را تکرار می‌کند.

بی تأثیر نبوده است. دوستان زولا بی آنکه چندان به ژرفای جهان به عنوان اراده و بازنمود پی ببرند، در آن به دنبال نومیدی طنزآلود و نوعی «شعر سیاه» می‌گشتند که از همان جبرگرائی رایج زمانه مایه می‌گرفت. این بدبینی هرچند که به اعتماد شجاعانهٔ زولا لطمه‌ای نمی‌زد ولی اتکاء بیش از حد به آن ممکن بود همهٔ معجزات علم را که آنان معتقد بودند ضایع کند، هرچند که بعدها وقتی که آن اعتماد قاطع از میان رفت تأثیر فلسفهٔ شوپنهاور در نویسندگان بعدی بیشتر شد. بطوری که موپاسان در داستان پس از یک مرگ (۱۸۸۳) «خندهٔ فراموش نشدنی» فیلسوف آلمانی را به گوش ما می‌رساند.

یک نهضت سیاسی و اقتصادی

مقالاتی که امیل زولا در سال ۱۸٦۵ در روزنامهٔ Salut Publique نوشت، خبر از تولد «ناتورالیسم» می‌داد. در آن مقاله ها زولا از این کلمه به عنوان نام مکتب استفاده نکرده بود، اما اصولی را که پس از آن می‌خواست برای هنر خود برگزیند تقریباً بصورت قاطع بیان می‌کرد.

«زولا» که یک جوان شهرستانی بود و در سال ۱۸۵۸ از شهر «اکس» به پاریس آمده بود، در محیط خاص «سیاسی و اقتصادی» اواخر دوران امپراطوری دوم (ناپلئون سوم) تجربه های فراوان اندوخته، در جریان آرزوها و تمایلات نسل خود (یعنی جوانانی که در سال ۱۸٦۰ بیست ساله بودند) قرار گرفته بود و بیشتر از همهٔ آنها توانسته بود این تمایلات را با جدیت و اعتقاد به صورت تئوری بیان کند. بطوریکه «ناتورالیسم» اوپیوسته نشانه هائی از یک انقلاب دوگانه (سیاسی و اقتصادی) و نیز یک تحول ذهنی را که خاص سال های ۱۸٦۰ ـ ۱۸٦٤ بود در خود داشت و از این بابت با «ناتورالیسم» کسانی که از آنها درصف «ناتورالیست ها» نام برده می‌شود متفاوت بود. و این خود نیز یکی از دلائل عدم تفاهمی است که بعداً بین آنها پیش آمد.

«ناتورالیسم» برای زولا یک «فورمول» و بقول خودش نوعی «ابزار قرن» بود برای کاربرد تحقیقات و نظریات معاصرانش از جمله اوگوست کنت بانی

روش فلسفی Positivisme (فلسفهٔ تحققی) و هیپولیت تن Hippolyte Taine تعمیم دهندهٔ این روش فلسفی در هنر و ادبیات. «تن» در سال ۱۸۶۲ چنین نوشته بود:

«نسل ما، مانند نسل های سابق، دچار «بیماری قرن» شده بود [...] تاکنون، در قضاوتهایمان دربارهٔ انسان، الهام بخشان و شاعران را بعنوان استاتید خود برگزیده ایم و مانند آنان برخی از رؤیاهای جالب مخیله مان و تلقینات مقاومت ناپذیر قلب مان را جایگزین حقیقت می‌سازیم. ما به تعصب پیشگوئی های مذهبی و به نادرستی پیشگوئی های ادبی اعتقاد پیدا کرده ایم [...] بالاخره علم دارد نزدیک می‌شود و به انسان نزدیک می‌شود [...] در این کاربرد علم و در این ادراک اشیاء، هنری تازه، اخلاقی تازه، سیاستی تازه و آئینی تازه هست و امروز برما است که به جستجوی آن برخیزیم.»

این جستجو، جستجوئی بود که «زولا» آغاز کرد و ناتورالیسم ابزار او بود.

٭

یک تحول فکری همراه با تحول اقتصادی و سیاسی

برای مورخان معاصر، سال های ۱۸۵۹ ـــ ۱۸۶۰ سال های بسیار شایستهٔ اهمیتی در زندگی سیاسی فرانسویان بود و درواقع سالهای خروج فرانسویان از رخوت و بی جنبشی و قیام مجدد جمهوریخواهان بود. این بیداری درواقع طرز عمل رژیم (امپراطوری دوم) و بالاخره ماهیت آن را تحت تأثیر قرار داد. بطوریکه ۱۸۶۰ از نظر تحول عقاید و سیستم ها خطی است که دو شیب مخالف هم را از همدیگر جدا می‌کند. چنانکه می‌دانیم رژیم امپراطوری دوم از نظر اقتصادی دوران شکفتگی و پیشرفت بود بطوریکه شبکهٔ راه آهن و شبکهٔ بانکها و شهرهای مدرن بزرگ در فرانسه میراث باقی مانده از آن دوره است.

این تحول دوگانه، ساخت اجتماعی و عقیدتی کشور، بخصوص مخالفان جوان امپراطوری را تحت تأثیر قرار داد. ناگفته نماند که زولا بلافاصله پس از رسیدن به پاریس، یعنی در فوریهٔ ۱۸۵۸ با این جوانان همراه شده بود.

با توجهی به روزنامه ها و مجله هائی که با اولین قدم های آزادی بخشی از

جانب رژیم عدهٔ آنها در کارتیه لا تن چند برابر شده بود با کمی حیرت می‌بینیم عقایدی که در همهٔ آن‌ها ابراز شده است شباهت عجیبی با عقایدی دارد که «زولا» در دو رسالهٔ «کینه های من» و «ناتورالیسم در تئاتر» بیان کرده است. و نیز همین نوع احساسات وعقاید را در سخنرانی های دانشمندان و دروس استادان دانشگاه می‌بینیم. مثلاً در دروس «کولژدوفرانس» بخصوص در درس های فیزیولوژی **کلودبرنار**، یا درس های **فلورانس** Flourens. در همهٔ آنها توجه به وضع صنعتی و زراعی معاصر، به اختراعات و امکانات تازه و نمایشگاه ها و غیره دیده می‌شود...

اعتراضها هم در همهٔ آن ها همسان است. همهٔ آنها بیش از هرچیز به ادبیات رسمی، به مشاهیر ادبی دروغین، به آنچه روزنامهٔ «فرانسهٔ جوان»، «سبک ساختگی قراردادی و عاری از اصالت و زندگی» می‌نامید حمله می‌کنند. مکتب ها و مدل ها را انکار می‌کنند و در مقابل تکیه بر طبیعت اشخاص و بر نبوغ دارند. به‌طوری که زولا روز ۱٦ آوریل ۱۸٦۰ سزان را دعوت می‌کند که مدلها و ذوق بازاری را کنار بگذارد. آنها از «سوفسطائیان و دسیسه بازان... که مصالح بزرگ ملی را به بهانهٔ دفاع از آنها به خطر می اندازند و در خدمت سودجوئی های کوچک قرار می‌دهند.» انتقاد می‌کند. شعار آنها «آزادی» است، آزادی در همهٔ قلمروها، بخصوص در قلمرو مذهبی. اغلب آنها اشخاص آزاد فکری هستند و همه‌شان اخلاق سنتی را رد می‌کنند. آنها آگاهند براین‌که همه به یک حزب تعلق دارند: «حزب جوانان». و سرنوشت خود را با سرنوشت میهن و آینده یکی می‌دانند. «فرانسهٔ جوان» چنین می‌نویسد:

زمان بیداری ومبارزه فرارسیده است. به پیش جوان ها! [...] ما نسل جوان آینده هستیم. زندگی با ما است [...] ما فرزندان این زمانیم، آن را صادقانه می‌پذیریم، اما می‌خواهیم که پیشرفت کند، و درآرزوی آیندهٔ بهتریم. حزب ما حزب میهن است. ما فقط پیروزی آن را می خواهیم این است که تکانش می دهیم تا بیدار شود...»

به این ترتیب فقط برخورد نسل ها در میان نیست. بلکه مسئلهٔ عمیق تری

درمیان است و آن عبارت است از آگاهی برتغییر چهرهٔ یک تمدن، یعنی یک تغییر ریشه ای.

زیرا این جوانان مخالف توجه دارند به این که شاهد پایان چیزی هستند و خود نیز در آن مؤثرند. «ژول ملین» Jules Méline روز ۱۶ فوریهٔ ۱۹۶۲ در روزنامهٔ «کار» چنین می نویسد:

ما در یک روزگار اغتشاش اخلاقی و ذهنی بسر می‌بریم [...] قرن هیجدهم همه نیروها و همه فعالیت خود را در مبارزه با اشتباهات قدیمی و خرافات کهنه صرف کرد. با جرئتی حیرت‌آور بنای حکومت فئودال ها و کشیشان را که تزلزل‌ناپذیر جلوه می‌کرد لرزاند و با این کار خدمت عظیمی به آینده کرد. اما با درهم ریختن گذشته، هیچ چیزی را جانشین آن نکرد. کار بازسازی بعهدهٔ قرن نوزدهم گذاشته شده حالا ما باید در راه این وظیفهٔ افتخارآمیز همت کنیم [...] امروزه ما همانسان که در هیجده قرن پیش، در یک دوران زاد و ولد بسر می‌بریم. ذهن‌مان به فورمول فلسفی تازه ای احتیاج دارند و باید آنقدر کار کنند که بتوانند آن را پیدا کنند.

«تحول»، «بیداری»، «زاد و ولد»، «زبان باز کردن بچه»، «بارداری» و... این ها کلماتی است که در نوشته های همهٔ اعضاء این «حزب جوانان» و در نتیجه در نوشته های «زولا» هم دیده می‌شود. او روز ۲ ژوئن ۱۸۶۰ در نامه ای به دوستش بای Baille چنین می نویسد:

قرن ما قرن تحول است. از گذشتهٔ منفوری بیرون آمده ایم و بسوی آیندهٔ ناشناخته ای روانیم.

این آگاهی به شرکت داشتن در پایان یک روزگار، همراه است با پذیرفتن کامل آنچه در حال شکل گرفتن است و اعتقاد به این که باید در این نوسازی سهیم بود و برای دنیای تازه ای که تولد می یابد پایه های محکمی فراهم کرد. پس از شکست جمهوری خواهان ۱۸۴۸، این وسوسهٔ «محکم کاری» و «قاطع بودن» را در همهٔ آنها مخصوصاً در زولا می‌توان سراغ گرفت که در اغلب نوشته های او مخصوصاً همراه با کلمهٔ «ناتورالیسم» دیده می‌شود. زیرا «زولا» با همه نیرویش در این نهضت شرکت دارد. در مقدمهٔ «کینه های من» می‌گوید:

من قرون طلائی را به مسخره می‌گیرم. من فقط دربند زندگی و مبارزه و تب هستم. درمیان هم‌نسلانم خیالم راحت است.

در این دوران جنبش عمومی، دوران تحقیقات و عصیان ها و ویرانی ها و بازسازی ها، او هم ضرورت آن «فرمول فلسفی» را که «ژول ملین» در جستجویش بود احساس می‌کند. در همان نامه ای که به «بای» نوشته است چنین می‌گوید:

آنچه روزگار ما را مشخص می‌سازد، این هیجان وفعالیت سوزان است. فعالیت درعلم، فعالیت درتجارت، درهنرها، و درهمه جا: راه‌آهن ها، الکتریسیته که به تلگراف اضافه شده، بخار که کشتی ها را حرکت می‌دهد، بالون هائی که به هوا میرود. درعرصهٔ سیاست وضع بدتر است: ملتها قیام می‌کنند و امپراطوریها می‌خواهند با هم متحد شوند. درعالم مذهب وآئین همه چیز متزلزل شده است، در این دنیای تازه ای که سربرمی‌آورد، به مذهب جوان و زنده ای احتیاج هست.

«ناتورالیسم» پاسخ او به این انتظار است. این مکتب درعین حال هم انکار است و هم بازسازی. برای ساختن دنیای آینده روی پایه های محکم، باید نظامی پیدا کرد که نظام محافظه کاری باشد (که بر تصورات ارتجاعی متکی است) و نه نظام انقلابیون (که بر تصورات منفی تکیه دارد).

اجتماعی که باید بنا کرد یک اجتماع عدالت و برادری است. باید هماهنگی و تعادلی پیدا کرد که در گذشته، از سوئی به دست نظام کلیسای شکنجه گر ضایع شده است و از سوی دیگر بر اثر اغتشاش های قرنی که «کورهٔ داغ علم و ادب و اقتصاد و سیاست» است و قرن «اختلال و تحریک اعصاب». «زولا» می‌گوید:

ما بیمار پیشرفت و صنعت وعلم هستیم وغرق درتب زندگی می‌کنیم.

جامعه درواقع مانند یک بدن زنده و یا یک ماشین است. **اوژن‌پاز** Eugène Paz درسال ۱۸۶۵ چنین نوشت:

من می‌توانم خودمان را به لوکوموتیوهائی که با همه نیروی بخارشان داغ شده است تشبیه کنم که چرخ و دندهٔ ناکافی وضعیفی به آنها بسته باشند. باید یا دیگ

بخار بترکد و یا چرخ و دنده بشکند.

بدینسان باید تعادل و هماهنگی بین جسم و روح پیدا کرد، بین قدرت و آزادی فردی، و نیز تعادل اجتماعی، هماهنگی منافع، و عدالت که تنظیم کنندهٔ رابطه بین منافع شخصی با منافع دیگران است.

«ناتورالیسم» زولا می‌خواهد با مراجعه به مدل تکنولوژیک یا مدل طبیعی همین تعادل را پیدا کند و این کار به هیچوجه عبارت از سکون‌پرستی یا محافظه‌کاری نیست، بلکه هدف آن پیدا کردن تعادل بین زندگی و سلامت است و کار متعادل و نیروبخش برهمه اعضاء یک بدن یا یک موتور.

اما در نظر جمهوریخواهان جوان آنچه در درجهٔ اول جلو این کار متعادل را می‌گیرد کلیسا است که آنها با خشونت، نظامش راانکار می‌کنند. کلیسا از کودتا پشتیبانی کرده بود و بزرگترین نیروی محافظه‌کاری اجتماعی بود. ضمناً مالکان و کاسبکاران (و نه تنها مالکان بزرگ بلکه حتی سرمایه‌داران کوچک نیز)، از ترس سوسیالیسم و تولید اغتشاش در جامعه، به کلیسا روی آورده بودند. **وویو** Veuillot روزنامه‌نویس کاتولیک و مدافع کلیسا چنین می نوشت:

لازم است که در جامعه اشخاصی وجود داشته باشند که زیاد کار کنند و زندگی محقری داشته باشند. فقر، قانون قسمتی از جامعه است. این قانون خداوندی است و باید از آن اطاعت کرد.

پاپ پی نهم، در ۳۰ ژانویه ۱۸۶۰ در نامه‌ای به کشیشانش، فرانسویان را به جهاد برضد انقلاب دعوت می‌کرد که از نظر او خطرناک و مضر بود. در مقابل، جوانان، مخالف دخالت کلیسا در امور اجتماعی بودند و ادعا می‌کردند که هرچه وابستگی‌ها بین کلیسا و دولت کمتر باشد، به همان نسبت ترقی و پیشرفت آسان‌تر خواهد بود.

بدینسان ناتورالیسم برای زولا در درجهٔ اول یک روش ضد کلیسائی است و پایان «تابو»های کهنه. اعادهٔ حیثیت جسم است یا بهتر بگوئیم روش تازه‌ای برای سخن گفتن از آن و زندگی بخشیدن به آن. تلقی ساده و طبیعی آن بنام تعادل فرد انسانی و مهمتر از آن برای تعادل جامعه. زیرا «زولا» هم مانند

«لوئی ژوردان» و «اوژن پاز» و روزنامه‌نویسان و نویسندگان متعدد دیگر هم‌نسلش معتقد بود که کلیسا نژاد مردم را خراب کرده و از قدرت فرانسه کاسته است. و مانند همهٔ آنها گذشته از آن که طرفدار توسعهٔ تحصیل همگانی و از میان بردن بیسوادی در میان مردم بود (زیرا پنجاه درصد از رأی دهندگان بیسواد بودند)، می‌خواست که جوانان به ورزش بدنی بپردازند و پسران ــ سربازان آینده ــ و دختران ــ مادران آینده ــ زندگی شایسته‌ای داشته باشند.

ناتورالیسم و علم

پیشرفت علوم، و بخصوص از میان آنها دو علم «فیزیولوژی» و «زمین‌شناسی»، فکر زولا رابشدت بخود مشغول کرده و انقلابی در درون او بوجود آورده بود. تئوری‌های ناتورالیسم را زولا در سال‌های بین ۱۸۶۶ (تاریخ ارتباط زولا با کنگرهٔ علمی «اکس آن پرووِنس» Aix_en_Provence) تا سال ۱۸۸۰ (تاریخ انتشار اثر تئوریک معروف او با عنوان «رمان تجربی» Roman expérimental) در خلال نوشته‌های متعددی تحلیل کرد. در این میان چون عده‌ای از روزنامه‌ها دائماً به او حمله می‌کردند، زولا هم با پشتکار و شور فراوان به دفاع از خود می‌پرداخت، خصوصیات رمان را آن گونه که خودش در نظر گرفته بود تشریح می‌کرد و به این که منقدان بدخواه یا سطحی، عقاید او را تحریف می‌کنند اعتراض می‌کرد:

نخست این که ناتورالیسم در ادبیات بدعت عجیبی نیست که محصول مخیلهٔ جاه‌طلبانهٔ یک کاندیدای ریاست مکتب باشد. هیچ متن تئوریکی نیست که زولا در آن ادعا نکرده باشد که چیزی بنام «مکتب ناتورالیست» در ادبیات وجود ندارد و این مکتب خیالی نمی‌تواند رئیسی داشته باشد. می‌گفت «ناتورالیسم یک روش است یا ساده‌تر بگوئیم یک تحول»، درعین حال ادامهٔ مطلوب آثار عده‌ای از پیشگامان است و از طرف دیگر، نتیجهٔ طبیعی مرحلهٔ تازه‌ای از تمدن.

زولا ناتورالیسم را ناشی از عقاید دیدرو Diderot میداند. «علم گرائی» این مدیر دائرة‌المعارف معروف فرانسه، در برابر «ایده‌آلیسم احساساتی روسو»

دیدرو را به صورت پیشگام عقیده ای درمی‌آورد که ادعای وارد کردن روش تجربی علوم را در ادبیات دارد. «زولا» می‌گوید: «با دیدرو، پدر پوزیتیویست های امروزی ما، روش های مشاهده و تجربهٔ تطبیقی در ادبیات زاده می‌شود.» همانطور که رمانتیک ها، اخلاف «روسو» و بدنبال او **شاتوبریان**، **لامارتین**، **هوگو**، و **ژرژسان** بودند، ناتورالیست ها هم اخلاف «دیدرو» و بدنبال او، **استاندال**، **بالزاک**، **فلوبر**، و **برادران گنکور** هستند. زولا عقاید خود را بخصوص در مقابل روش رمانتیک ها قرار می‌دهد و آنها را هنرمندانی می‌داند که بدون کوچکترین آگاهی همان استتیک کلاسیک را بکار می‌برند: «**تیپ ها را حفظ می‌کنند و تجرید تعمیم یافتهٔ فورمول کلاسیک را؛ و دلشان را به این خوش می‌کنند که لباس دیگری به آن بپوشانند.**» ایدآلیسم رمانتیک درست نقطه مقابل آن «رئالیسم علمی» است که زولا پیشنهاد می‌کند. او علت شکست رمانتیسم را در این می‌بیند که این مکتب با جامعهٔ نو و تمایل عمومی آن به علم، تطابقی نداشت.

زولا می‌گوید: «**جوامع هستند که تحولات ادبی را ایجاد می‌کنند.**» آفرینش ادبی هر عصری نظیر یک اثر عظیم ناشناخته است که اندیشهٔ مهم ولی ناگزیر تمامیت آن نسل رهبریش کرده و بوجود آورده است. و نیز می‌گوید:

«**یک نویسنده هرچند که دارای نبوغ باشد، کارگر ساده ای است که سنگ خود را بردوش می‌کشد و به تناسب نیروئی که دارد ساختمان بنای سالمند ملی را ادامه می‌دهد.**» ناتورالیسم یک وضع انقلابی و هرج و مرج طلبانه نیست، بلکه حاصل یک تحول طبیعی است. قرن نوزدهم در درجهٔ اول قرن علم است:

«**ناتورالیسم محصول طبیعی جامعهٔ دموکراتیک جدید است. تمدن روشنفکرانهٔ جدید ما مهمترین مشخصه اش افزایش اعجاب‌آور آگاهی های ما دربارهٔ طبیعت است. نویسندهٔ امروز، اگر از نظر نبوغ هم برابر با گذشتگان باشد، شکی نیست که اثری غنی‌تر و درست‌تر از اسلافش به‌وجود خواهد آورد و کار او به واقعیت نزدیکتر خواهد بود.**»

آنچه زولا پیشنهاد می‌کند در درجهٔ اول عبارت است از وارد کردن

روش های علوم طبیعی به ادبیات و همچنین استفاده از اطلاعات تازه ای که این علوم بدست داده است. راهنمای او در این مورد آثار علمی روزگارش است‌که زمینه های مختلف زندگی و روش های علمی مورد استفاده را تحلیل کرده است. مهمترین این آثار عبارتند از «رسالهٔ وراثت طبیعی» (Traité de l'Hérédité Naturel) اثر لوکا Lucas (۱۸۵۰ ــ ۱۸۴۷)، ترجمهٔ «اصل انواع» داروین (۱۸۶۲) و بویژه «مقدمه بر طب تجربی» (Introduction à la medecine expérimentale) اثر کلود برنار Claude Bernard (۱۸۶۵). زولا در بیشتر مقاله های خود به این اثر اخیر استناد می‌کند. با اینکه به هنگام نوشتن اولین رمان ها و ابراز اولین طرح های عقاید خود، با این اثر آشنا نشده بود ولی پس از خواندن آن ناگهان صورت کامل و روشن افکاری را که هنوز در مغزش مبهم و ناپخته بود در آن یافت، بطوریکه از آن پس تصمیم گرفت در پناه قاطعیت این دانشمند نابغه قرار بگیرد و از آن پس هر دلیل و برهانی را که می‌آورد ناشی از این اثر بود.

«کلودبرنار» ادعا می‌کرد که روش علمی قاطعی که در مورد «اجسام بی جان» بکار می‌رود باید در مورد «اجسام زنده» نیز قابل تطبیق باشد و زولا ادعا کرد که این روش باید با «زندگانی عاطفی و ذهنی» تطابق داده شود. هدف روش تجربی **«پیدا کردن روابطی است که پدیده ای را به «علت» نزدیک آن مربوط سازد و شرایط لازم را برای تظاهر این پدیده پیدا کند.»**

برای رسیدن به این نتیجه باید به مشاهده و کاوش جزئیات پرداخت. پیش از زولا، روش مشاهده در ادبیات بوسیلهٔ «**بالزاک**»، **استاندال** و **فلوبر** بکار برده شده بود. زولا نظریهٔ خود را با این جمله بیان می‌کند.

«کسی که از روی تجربه کار می‌کند، بازپرس طبیعت است» و می‌گوید: **«رمان عبارت از گزارش نامهٔ تجارب و آزمایش ها است!»** به این ترتیب معتقد است که نویسنده باید تخیل را بکلی کنار بگذارد زیرا: **«همانطور که سابقاً می‌گفتند فلان نویسنده دارای تخیل قوی است، من می‌خواهم از این پس بگوئید که دارای حس واقع بینی است. چنین تعریفی دربارهٔ نویسنده بزرگتر و درستتر خواهد بود. موهبت**

دیدن خیلی کمتر از موهبت آفریدن، در اشخاص مختلف وجه مشترک دارد.»

اما این مشاهده و دید درعین حال باید با تجربه توأم باشد،یعنی نویسنده حالاتی را درنظر بگیرد که بتواند روابطی را درمیان دو وضع مختلف یک پدیده نشان دهد. همین روش تجربی است که «کلود برنار» میخواست در بررسی پدیده‌های زیست‌شناسی و تطبیق آنها با علم طب وارد کند. «زولا» در کتاب «رمان تجربی»، روش تجربی را برای رمان‌نویس‌ها چنین تشریح می‌کند: **رمان‌نویس هم تماشاگر است و هم اهل تجربه. به عنوان تماشاگر حوادث را آنطور که مشاهده کرده است بیان می‌کند. برای این کار نخست مبداء عزیمت را معین می‌کند و برای حرکت اشخاص وپدیده‌های داستان خود زمینهٔ محکمی درنظر می‌گیرد. بعد بعنوان اهل تجربه، بنای تجربه را می‌گذارد. یعنی می‌خواهم بگویم قهرمان‌های خود را در داستان مخصوصی بکار وامیدارد که در آن، توالی حوادث به صورت نتیجهٔ جبری پدیده‌های مورد مطالعه جلوه کند.** در جای دیگری می‌گوید: **«رمان ناتورالیستی آزمایشی واقعی است که رمان‌نویس با استفاده از تجارب خود روی افراد بشر انجام می‌دهد.»**

بکار بردن این روش ایجاب می‌کند که دنیای اخلاقی بصورت مادی و ماشینی ادراک شود و «زولا» چنین فرض می‌کند که: **«دنیای بشری نیز تابع همان جبری است که بر سایر موجودات حکمفرماست.»** این عقیده که پایهٔ فلسفی ناتورالیسم ادبی شمرده می‌شود، بیش از هر چیز دیگری سر و صدای دشمنان زولا را بلند کرد. این عده همچنین زولا را بسبب تشبیه کار رمان‌نویس به آزمایش های دانشمندان عیب می‌کردند. زیرا رمان‌نویسی که روش تجربی درپیش می‌گیرد، بیشتر شبیه دانشمند است تا شاعر و هنرمند. از گفتهٔ خود زولا بهتر می‌توانیم به مطلب فوق پی ببریم: **«اکنون علم وارد قلمرو ما می‌شود. ما رمان‌نویسان در این مرحله از کارمان تشریح کنندگان وضع فردی و اجتماعی بشریم. همان‌طور که فیزیولوژی‌دان دنبالهٔ کار فیزیک‌دان و شیمی‌دان را گرفته است، ما هم با مشاهدات و تجاربمان کار فیزیولوژی‌دان را دنبال می‌کنیم... خلاصه، همان‌طور که شیمی‌دان یا فیزیک‌دان، روی مواد بی‌جان کار می‌کند وفیزیولژی‌دان اجسام زنده را مورد آزمایش**

قرار می‌دهد، ما هم باید روی صفات و مشخصات و هوسها و تهورات و رفتار و عادات افراد و اجتماعات بشری کار کنیم.»

اولین اثری که «زولا» براساس این نظریهٔ تجربی و «جبر علمی» نوشت «ترز راکن» «Thérèse Raquin» است. زولا در مقدمهٔ این کتاب چنین می‌نویسد: «**در ترز راکن مشخصات اخلاقی و روحی اشخاص را تشریح نکردم بلکه به تشریح وضع مزاجی آنها پرداختم. عشق های قهرمانان من ارضای احتیاجی است. قتلی که مرتکب می‌شوند نتیجهٔ زنای آنهاست و همان طور که گرگها کشتن گوسفند را گردن می‌نهند آنها هم این نتیجه را می‌پذیرند. و بالاخره چیزی که مجبور شده ام آنرا پشیمانی بنامم، زائیدهٔ بی نظمی سادهٔ عضوی و سرکشی اعصاب تحریک شده و ناراحت آنهاست.**» و در جای دیگر چنین می‌گوید: «**هدف من بیش از هرچیز هدف علمی بود. من اغتشاشات عمیق مزاج دموی را در برخورد با طبع سودائی نشان دادم... من با کمال سادگی، همان کاری را که جراح روی اجساد انجام می‌دهد روی دو موجود زنده انجام دادم.**

مسألهٔ وراثت

مسألهٔ دیگری که ناتورالیست ها وارد رمان های خود کردند و با اصرار زیاد بر آن تکیه زدند، تأثیر وراثت در وضع روحی اشخاص بود. زیرا معتقد بودند که شرائط جسمی و روحی هرکسی از پدر و مادرش باو رسیده است.

در مورد مسألهٔ وراثت، «زولا» از «لوکا» و کتاب «رسالهٔ وراثت طبیعی» او الهام گرفت و براساس این نظریه، مجموعهٔ رمان معروف **روگون ماکار** Rougon Maquart را در بیست جلد تحت عنوان «تاریخ طبیعی و اجتماعی یک خانواده در زمان امپراطوری دوم» نوشت. در این سلسله کتابها زولا زندگی یک خانوادهٔ کوچک را تشریح کرده و شجره نامه ای برای فرزندان این خانواده ترتیب داده و آنها را به شاخه های متمایزی تقسیم کرده است.

داستان این سلسله کتاب، عبارت از رشد و تکثیر شاخه های این شجره است. در نظر اول شباهتی بین افراد این خانواده نمی‌توان یافت ولی در باطن

رشتهٔ محکمی آنها را به یکدیگر بسته و شبیه هم ساخته است. فرزندی که در نتیجهٔ رابطهٔ نامشروع از مادری بدکاره به دنیا می‌آید الکلی و جنایتکار می‌شود و در مورد دیگران نیز همین شرایط صادق است.

مشخصات آثار ناتورالیستی

بدینسان ناتورالیسم به صورت قیامی علیه پیشداوری‌ها و قراردادهای اخلاقی و مذهبی پا به میدان می‌گذارد. سانسوری را که جامعه بر بخشی از مظاهر طبیعت و زندگی اعمال کرده است درهم می‌شکند. از چیزهائی سخن می‌گوید و مناظری را تشریح می‌کند که تا آنروز در آثار ادبی راه پیدا نکرده بود و همین مشخصهٔ ناتورالیسم است که پای‌بندان عرف و عادت و قراردادهای اخلاقی را به خشم می‌آورد و برضد خود تحریک می‌کند. سخن گفتن از زشتی‌ها و فجایع فقر و بی‌عدالتی که نخست با آثار **دیکنز** آغاز شده بود ولی جامعهٔ بورژوازی می‌خواست آن را ندیده بگیرد، در کار زولا به اوج میرسد. و در کشورهای دیگر نیز **تورگنیف** و **جرج الیوت** و **هاوپتمان** به آن می‌پردازند. **تاکری** Thackeray اسنوبیسم و پیشداوری‌های ملی و خودستائی و جاه‌طلبی اجتماعی را به مسخره می‌گیرد. در تئاتر، **سودرمان** Suderman از عرف قراردادی شرف و افتخار انتقاد می‌کند **وایبسن** Ibsen نقاب از چهرهٔ دوروئی و ریا برمی‌دارد. اختلاف عمیقی را که بین حقیقت و زندگی اجتماعی وجود دارد برملا می‌کند و موانعی را که در برابر رشد آزاد فرد قد علم می‌کنند نشان میدهد. ناتورالیست‌ها چیزهای ننگ‌آلود، مضحک و شرم‌آور و حقیر شدن عشق بر اثر سودجوئی‌ها را به کرسی اتهام می‌نشانند و برای نخستین‌بار عشق به صورت خواست جسمانی و جنسیت بعنوان یک تجربهٔ مشروع در آثارشان مطرح می‌شود. بدینسان می‌توان گفت که ادبیات ناتورالیستی در مجموع انتقاد تلخی است از مبانی جامعه. و چون این جامعه‌ای که شور صادقانهٔ رومانتیسم و روحانیت عمیق مذهب را از دست داده است کوشش دارد با چنگ و دندان به نوعی اخلاق ایدآلیستی بچسبد، در برابر این سدشکنی‌ها از خود عکس‌العمل نشان می‌دهد. حملات شدید به زولا و طرفدارانش و محاکمهٔ **فلوبر**،

بودلر و **اسکاروایلد** از همین جا ناشی است.

اما بر اثر همین روش که ناتوزالیسم در پیش گرفته است، عده‌ای از مظاهر جامعه در آثار ناتورالیستی حق تقدم پیدا می‌کنند. ماجرای اغلب داستان‌ها به صورتی جریان می‌یابد که گوئی هیچ چیز دیگری بجز پلیدی، پریشانی، بی‌عدالتی و ننگ وجود ندارد. ناتورالیسم به تبع منطق عکس‌العمل برضد دید رومانتیک، ایدآلیستی یا فقط رسمی، دنیا را تنها در مظاهری خلاف همهٔ آنها خلاصه می‌کند و با اینکه اغلب این کار را تحت عنوان رئالیسم و واقع‌نگری انجام می‌دهد ولی در نهایت، حاصل کار به صورت نوعی وقاحت تحریک‌آمیز، انتقادی انقلابی و یا برداشتی بدبینانه و «فلاکت‌گرا» از انسان درمی‌آید.

تصمیم به برملا کردن همهٔ واقعیت به آنجا می‌کشد که فقط ابتذال روزمره تحلیل شود. تصمیم به دیدن هرآنچه در انسان هست منجر به این می‌شود که همه انسان‌ها را به صورت موجوداتی ببینیم که بقول **هدایت**: «همهٔ آنها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلیشان می‌شد.» توجه فراوان به اینکه تسلیم خرافات نشویم، حالت افراطیش عبارت از این است که هرگونه ایمان و اعتقادی را خرافات بشماریم. «آزادی» تنها برای اینکه یک احساس خودبخودی درونی است انکار می‌شود: زندگی انسانی در زنجیر بیرحمانهٔ جبر تاریخی، تکامل زیست‌شناسی، وراثت جسمانی و اجتماعی قرار داده شده است. ناتورالیسم که در تئوری علیه پیشداوری‌ها قیام کرده و زیر عنوان رئالیسم و واقع‌گرائی به میدان آمده است، چنان از روی تصمیم‌های قبلی جهت‌گیری می‌کند که ناچار دید آزاد و راحتی را که از واقعیت داریم واژگون می‌کند و حتی شاید خود واقعیت را هم واژگونه جلوه می‌دهد. انسان رمان ناتورالیستی، زیر فرمان شرائط جسمانی خود قرار دارد. «زولا» می‌گوید: **«وضع مزاجی اشخاص را مطالعه کنیم نه اخلاق و عادات آنها را... آدم‌ها زیر فرمان اعصاب و خونشان قرار دارند...»**

«نیچه در این باره می‌گوید: «یکی از کشف‌های مهم این قرن این است که انسان عبارت از ضمیر نیست بلکه یک سیستم عصبی است.»

بدینسان وضع جسمانی بعنوان اصل پذیرفته شده است و وضع روحی را باید اثر و سایه‌ای از آن بشمار آورد. یعنی تظاهرات روحی، نتیجه‌ای از شرائط جسمی است.

پس همهٔ احساسات و افکار انسان‌ها نتیجهٔ مستقیم تغییراتی است که در ساختمان جسمی حاصل می‌شود و وضع جسمی نیز بنا به قوانین وراثت، از پدر و مادر به او رسیده است.

یعنی اگر در یکی از اجداد نقص و یا اختلال جسمی وجود داشته باشد این نقص رفته‌رفته زیاد شده از نسلی به نسل دیگر می‌رسد و باعث می‌گردد که نسل‌های بعدی، الکلی یا فاحشه شوند و یا نقص‌های روحی دیگری پیدا کنند.

ناتورالیسم و اخلاق و اجتماع

زولا ادعا می‌کند که اثر علمی، یعنی رمان جدید، در عین حال یک اثر اخلاقی است. هرچند که اکثریت منتقدان در آثار زولا تمایلی شدید به بی‌پردگی و غیراخلاقی بودن کشف می‌کردند، خود او روی این ادعای خود اصرار می‌کرد. بعقیدهٔ زولا، رمان‌نویس کار خالص دانشمند را انجام نمی‌دهد. البته در برابر وضع و مشخصاتی که تحلیل می‌کند، بی‌طرفی و نفوذناپذیری بیرحمانهٔ یک دانشمند را مراعات می‌کند، با وجود این همانسان که «کلودبرنار» گفته است «**تجربه گر بازپرس طبیعت است**» زولا هم اضافه می‌کند که «**رمان‌نویس بازپرس آدم‌ها و عواطف آنها است**» و اگر قرار است قاضی بیطرف باشد چگونه می‌تواند در مورد مسائل اخلاقی بیطرف نباشد؟ گذشته از آن رمان‌نویس باید:

مکانیسم پدیده‌ها را در انسان بداند، ساختمان و طرز عمل تظاهرات ذهنی و حسی را به همان گونه که فیزیولوژی تحت تأثیر وراثت و عوامل محیط برای ما تشریح می‌کند، نشان دهد. بعد انسان زنده را در محیط اجتماعی نشان دهد... و با تأثیرگذاری برروی پدیده‌ها و تسلط برآنها، عملاً برمحیط اجتماعی اثر بگذارد.

رمان‌نویس با کشف قوانین زندگی اجتماعی به سیاستمداران و

دست اندرکاران اصلاحات اجتماعی امکان خواهد داد که دست به عمل بزنند و جامعه را اصلاح کنند. زولا به تهمت «جبری و تقدیری بودن» که به فلسفهٔ او می‌زنند بشدت اعتراض می‌کند و اعلام میدارد که: **«ناتورالیسم در ادبیات، تشریح دقیق است وپذیرفتن وتصویر کردن آن چیزی است که وجود دارد.»** او به پیشرفت اجتماعی معتقد است و می‌خواهد راه‌های آن را هموار کند. هدف اخلاقی شدید و سختگیرانه ای دارد و در این مورد نیز تابع فرمول «کلودبرنار» است: **اخلاق امروزی، در جستجوی علل و اسباب است، می‌خواهد آنها را تحلیل کند وباتوجه به آنها دست به‌عمل بزند.»**

زبان آثار ناتورالیستی

«امیل زولا» در مقاله ای تحت عنوان «ناتورالیسم در تئاتر» چنین می‌نویسد:

اکنون به مسئلهٔ «زبان» میرسیم. ادعا می‌کنند که سبک خاصی برای تئاتر وجود دارد. می‌خواهند که این سبک کاملا با زبان عادی محاوره متفاوت باشد؛ آهنگین‌تر وعصبی‌تر از آن، با نفحه ای بسیار بلند، تراش خورده مانند الماس که طبعاً نور چلچراغها برآن بدرخشد در روزگار ما مثلا آقای «آلکساندردوما پسر»، نمایشنامه‌نویس بزرگی شمرده می‌شود. «کلمات» اومطنطن است. مانندفشفشه‌ها شلیک می‌شوند و درمیان کف زدن‌های تماشاگران با هم فرود می‌آیند. ضمناً همهٔ اشخاص اثر او به یک زبان صحبت می‌کنند: زبان پاریسی نکته‌سنج، آکنده از مخالف خوانی ها که همچون خدنگی، خشک و خشن پرتاب می‌شود. من منکر زرق و برق این زبان نیستم، زرق وبرقی سطحی! اما حقیقی بودن آنرا انکارمی‌کنم. هیچ چیزی خسته کننده‌تر از زهرخند مداوم جمله ها نیست.من انتظار نرمش بیشتر وطبیعی بودن را دارم. چنین زبانی هم بهتر نوشته شده و هم چندان نوشته نشده است. صاحب سبک های واقعی این عصر رمان‌نویس ها هستند. باید سبک بی‌نقص، زنده و اصیل را درآثار «گوستاوفلوبر» و «برادران گنکور» جستجو کرد. وقتیکه نثر آقای «دوما» را با کار این نثرنویسان بزرگ بسنجیم، می‌بینیم که نه درست است ونه رنگ وروئی دارد و

نه شور و حالی. آنچه من می‌خواهم در تئاتر ببینم، خلاصه‌ای است از زبان محاوره. اگر نمی‌توان یک مکالمه را با همه تکرارها و اطناب‌ها و سخنان بیهوده‌اش به صحنه برد، می‌توان حالت و لحن گفتگو را، روحیهٔ خاص هرگوینده را، و خلاصه این که واقعیت را در حد ضرورت حفظ کرد...

بدینسان ناتورالیسم زبان محاوره را نخست در رمان و بعد در تئاتر وارد ادبیات می‌کند. نویسندگان ناتورالیست می‌کوشند در نقل مکالمهٔ هرکسی، همان جملات و تعبیراتی را بکار برند که خود او استعمال می‌کند. و این یکی از مهمترین جنبه های واقع گرائی ناتورالیست‌ها است که پس از برچیده شدن خود مکتب و از میان رفتن مؤسسان آن نیز، در میان نویسندگان قرن بیستم روزبروز رواج بیشتری پیدا می‌کند. به این ترتیب می‌توان زولا و پیروان او را اسلاف همهٔ نویسندگان بزرگی شمرد که امروزه زبان محاوره را در نوشته های خود بکار می‌برند.

شرح جزئیات

اما این ادعای زولا که دربارهٔ زبان گفتگوست سهم کوچکی از نوشتهٔ ناتورالیستی را دربر می‌گیرد. در کار ناتورالیست‌ها، به تبع استادشان فلوبر «توصیف به صورت هنری خودکفا درمی‌آید که محصول تحقیق دقیق برای گردآوری اسناد و مدارک و وصف جزئیات در هرگونه روایتی است.»

ر. م. البرس در کتاب **تاریخ رمان امروز** تحلیلی از این خصوصیت آثار ناتورالیستی دارد که نقل قسمتی از آن می‌تواند بسیار روشنگر باشد:

«نویسندهٔ ناتورالیست که ادعای واقع گرا بودن دارد، به‌جای اینکه مثل بالزاک واقعیت مفهوم اجتماعی یا روانی را ارائه کند، روی مناظر «تزئینی» و یا «جالب» تکیه می‌کند. ازیک سو ادعای ادبیاتی تقریباً علمی دارد و از سوی دیگر ادعای «مطالعه» ای اجتماعی، روان شناختی و یا مطالعهٔ آداب و اخلاق. اما در پشت سر این دانشمند اثبات گرا یک شاعر اسکندرانی پنهان شده است که برای تکمیل اثر خود به توصیف و تحلیل هرآنچه پیش آید دست می‌زند، فقط به

شرطی که این توصیف متصنع و ماهرانه و مزین باشد و [به قول رولان بارت]، این تصنع سبک، نوعی «شبه نگارش» به وجود آورده است که از فلوبر ریشه گرفته ولی به طرح‌های مکتب ناتورالیست پیوسته است. این سبک نگارش موپاسان، زولا و آلفونس دوده که می‌تواند نگارش واقع گرایانه خوانده شود درواقع نوعی سرهم کردن نشانه‌های مشخص است (...) تا آنجا که هیچ نوشته‌ای از این نوشته که ادعای توصیف کاملاً نزدیک به طبیعت را دارد، ساختگی‌تر نیست[1]

«درواقع، رئالیسم تحلیلی، به بهانهٔ «ارائهٔ دقیق»، درپیچ و خم خوش‌خدمتیِ این «توصیف به خاطر توصیف» خود را ضایع می‌سازد و اصطلاحات فنی و توصیفی را بر روی هم انباشته می‌کند، چنانکه گوئی نویسنده گمان کرده است که یک دیکتهٔ دورهٔ عالی برای دانش‌آموزان آینده فراهم می‌کند که می‌توان عنوان آن را چنین نوشت: «یک نمایشگاه کالاهای زنانه در کوچهٔ نوو ـ سنت اوگوستن [نمونه از رمان شادی بانوان اثر امیل زولا نقل شده است]:

«نخست ترتیبات پیچیده‌ای مفتون‌شان ساخت: در بالا چترهائی که بطور اریب گذاشته شده بود و گوئی سقفی برای یک کلبهٔ روستائی ساخته بود. زیر آن جوراب‌های ابریشمی که به میله‌ها آویزان بودند، نیمرخ مدور نرمه‌های ساق‌پا را نشان می‌دادند که بر بعضی از آنها نقش دسته گل‌های سرخ پراکنده بود و بعضی دیگر با بافت‌های گوناگون مشکی مشبک، سرخ با حاشیهٔ گلدوزی شده... و بالاخره روی قفسه، دستکش‌ها با انگشت‌های بلندشان با کف دست ظریف باکره‌های بیزانسی و با آن لطف بی چین و شکن پارچه‌های مصرف نشده، قرینهٔ هم انداخته شده بود. اما آخرین جعبه آئینه، مخصوصاً آنها را جذب کرد. نمایشگاهی بود از پارچه‌های ابریشمی، ساتن و مخمل، با سیر و روشن شاد نرم و لرزان رنگ‌ها، با ظریف‌ترین آهنگ رنگ گلها: بالاتر از همه مخمل‌ها بود، به رنگ‌های مشکی ژرف و سفید ماستی. پائین‌تر از آن ساتن‌هائی به رنگ‌های قرمز و آبی، با چین و شکن‌های

1. Roland Barthes: Le degré zero de l'écriture, P. 96, Le Seuil, 1959.

تند که مانند رنگ باختن محبتی بی پایان، به تدریج کم رنگ می شد. بازهم پائین تر، ابریشم ها، به صورت باریکه های رنگین کمان و تکه های برکشیده به شکل تخم مرغ ها، چنانکه گوئی بر دور اندامی... پیچیده شده باشند در زیر انگشتان ماهر فروشنده ها جان گرفته بودند و در میان هر آهنگ و هر جملهٔ این موسیقی رنگین جعبه آئینه، رشتهٔ باریک و پیچانی از شال گردن کرم رنگ، مانند همنوائی خفیفی ادامه داشت...[1]»

«ملاحظه می فرمائید که چگونه با همهٔ صناعت توصیف رنگین و واژگان توضیح و تشریح، همهٔ جزئیات را (البته با عجله و عاری از ذوق) از نظر گذرانده است؟ حالا به فکر ایراد گرفتن از آسان جوئی ها نباشیم (مثلاً «سیر و روشن شدن نرم و لرزان رنگ ها» یا «در زیر انگشتان ماهر فروشنده ها»). اما نویسندهٔ ما، مانند دانش آموز مدرسهٔ ابتدائی که نقاشی می کند، از عبارت مخمل هائی «به رنگ ماستی» و جملهٔ دقیق «برکشیده به شکل تخم مرغ ها» و تصویر ظاهراً قوی «چنانکه گوئی بر دور اندامی پیچیده باشد»، چه لذتی برده است؟ سراسر آن هنری است سبُک و بی فایده، که واژگان دانش آموزان را در جهت ناخواسته ای غنی تر می کند ــ و به آن مباحث کشدار و بیهودهٔ مدرسه ای منجر می شود که امروزه دانش آموزان ده تا سیزده ساله را به جان می آورد و آنها را از اینکه برخورد ساده و طبیعی با زبان فرانسه را یاد بگیرند منحرف می سازد...»[2]

در هریک از مجلدات روگن ماکار سخن از هر کار و هر محیطی که به میان بیاید، چنان شرح کامل جزئیات آن محیط یا آن کار و حرفه را شاهد می شویم که حیرت آور است. به عنوان مثال در آغاز رمان نانا چون با محیط پشت پردهٔ تئاتر سروکار داریم، هیچ مطلب نگفته ای دربارهٔ آن محیط و کابین های آرایش هنرپیشگان و طرز رفتار و آرایش و برخوردهای آنها با همدیگر و دیگران باقی نمی ماند. بعد در فصل دیگری که مسابقات اسب دوانی مطرح است، از آغاز

1. Emile Zola: Au Bonheur des dames, T. 1, P, 4, Fasquelle, 1948.

2. R. M. Albéré: Histoire du roman Moderne, PP. 49-51 Albin Michel, Paris, 1962.

تـا پـایان مسـابقه، از خـصوصیات و طـرز آمـاده کـردن اسب‌هـا گـرفته تـا عکس‌العمل‌های تماشاگران و جزئیات شرط‌بندی‌ها و تقلب‌ها و غیره همه چیز شرح داده می‌شود.[۱]

گروه مدان Le Groupe de Médan

در تاریخچهٔ ناتورالیسم فرانسه، تشکیل گروه «مدان» اهمیت زیادی دارد.

امیل زولا که در آن روزگار با تهیدستی و فقر شدیدی دست به‌گریبان بود و بالاخره با انتشار آثاری نظیر «آسوموار» L'Assommoir پول کافی بدست آورد و توانست ملکی به‌نام «مدان» Médan بخرد. در این زمان زولا از طرفی در معرض حملات شدیدی قرار داشت و از طرف دیگر عده‌ای از نـویسندگان جـوان بـه حمایت از او برخاسته بودند. این عده که برای دفاع از پیشوای خود بـر گـرد او جمع می‌شدند و جلساتی تشکیل می‌دادند عبارت بودند از **پل الکسی** P.Alexi (۱۸۴۷-۱۹۰۱) که همشهری زولا و از مردم «اکس» بود و یگانه کسی بود که تا آخر به زولا و روش او وفادار مـاند، **گی دو مـوپاسان** Guy de Maupassant (۱۸۵۰-۱۸۹۳) که دوست «فلوبر» بود و فلوبر او را با خود پیش زولا آورد و با او آشـنا سـاخت، **هـانری سـئار** Henry céard (۱۸۵۱-۱۹۲۴)، **هـویسمانس** Huysmans (۱۸۴۸-۱۹۰۷) و **لئون هنیک** L.Hénnique (۱۸۵۱-۱۹۳۵). این نویسندگان جلساتشان را در خانهٔ زولا در پاریس و در بهار و تابستان در مـلک «مدان» تشکیل می‌دادند. این عده برای اینکه به‌کمک هم بـه پـیروی از روش مکتبشان اثری ایجاد کنند تصمیم به انتشار کتابی گـرفتند. ایـن کـتاب مـجموعه داسـتانی بـود بـه‌نام «شب‌هـای مـدان» Soirées de Médan کـه هـریک از

۱. تنها همین شرح جزئیات اسب‌دوانی بیش از پنجاه صفحه است که نقل هـمهٔ آن امکـان نـدارد. برای آشنائی با این شرح جزئیات، قسمتی از آن فصل را در شمار «نمونه‌هائی از آثـار نـویسندگان ناتورالیست» آورده‌ایم.

داستانهای آنرا یکی از نویسندگان مزبور نوشته بود و در همین مجموعه بود که موپاسان داستان معروف «بول دوسویف» Boule de Suif خود را انتشار داد. این مجموعه در سال ۱۸۸۰ با مقدمهٔ تند و پر سر و صدائی از امیل زولا منتشر شد و بدنبال آن بود که زولا مقالات و نظریات و آثار انتقادی خود را انتشار داد و اصول عقاید خود را بیان کرد.

عقایدی چند...

در سال ۱۸۷۸ «گوستاو فلوبر» ضمن نامه های متعددی به عقاید زولا اعتراض کرد و نوشت: تعجب می‌کند از اینکه چرا دوست نویسنده اش نمی‌تواند ببیند که در «تجارب» او هیچ چیز جبری نیست بلکه هرچه وجود دارد همان است که خود او بمیل خود وارد کرده و آنچه نوشته همان است که دلش خواسته است آنطور باشد.

در نامه ای که «هانری سئار» در سال ۱۹۱۸ انتشار داد چنین نوشت:

«وقتی که من کتاب «مقدمه ای بر طب تجربی» اثر «کلود برنار» را برای مطالعه به زولا دادم می‌خواستم به او که ادعا می‌کرد کار نویسنده باید نظیر کار دانشمند باشد نشان دهم که طرز کار دانشمندان چه اندازه دقیق و حساب شده است. و با تذکر اشتباهات متعددی که معمولا ممکن است در طرز تفکر نویسندگان دیده شود، می‌خواستم او را از عواقب چنین تصمیمی برحذر دارم. کوشیدم به او نشان دهم که حتی در کتابهای خود او وقتیکه قهرمانان داستان همدیگر را دوست یا دشمن می‌دارند، بهم نزدیک یا از هم دور می‌شوند به هیچوجه از اصول و قوانین علمی پیروی نمی‌کنند، بلکه قلم نویسنده است که بطور اختیاری هر رفتاری را که بخواهد به آنها می‌دهد.»

دربارهٔ این نامه «رنه دومنیل» R. Dumesnil نویسندهٔ کتاب «رئالیسم» چنین می‌گوید:

«اگر امیل زولا نصیحت «هانری سئار» را گوش می‌کرد، کتاب «رمان تجربی» را نمی‌نوشت و به این صورت شاید اثر خود را ازاینکه آلت نظریات علمی

غلطی باشد و خواندن آن پس از دهها سال مایهٔ ناراحتی خوانندگان شود، نجات می‌داد. این نظریات عادی و ابتدائی برروی اثر زولا که بخودی خود و خارج از این بحث‌ها دارای ارزش و اعتباری است، سایه‌ای می‌اندازد.»

در یادداشتهای «برادران گنکور» بتاریخ ۱۹ فوریهٔ ۱۸۷۷ مطالب ذیل دیده می‌شود:

«فلوبر دست به حملهٔ شدیدی زده و همهٔ نظریات و کارهای امیل زولا را بباد حمله گرفته است. و زولا به او تقریباً چنین جواب میدهد: «شماها ثروت کوچکی دارید که از اشکالات زیادی نجاتتان میدهد اما من مجبور بودم هرگونه کتابی بنویسم! آری، نوشته‌های ناچیز!... آه خدای من، من هم مانند شما کلمهٔ «ناتورالیسم» را مسخره می‌کنم، اما با وجود این آن را تکرار خواهم کرد، زیرا به هرچیز باید اسم تازه‌ای داد تا مردم آن را تازه تصور کنند... من نخست میخی برداشتم و روی سر مردم گذاشتم، سپس چکشی بدست گرفتم و با یک ضربت، میخ را یک سانتیمتر در سر مردم فروبردم، سپس با ضربهٔ دیگری میخ را به اندازهٔ دو سانتیمتر داخل مغز او کردم... چکش من همان جار و جنجال در روزنامه‌ها و سر و صدائی است که دربارهٔ آثارم راه می‌اندازم...»

دانیل مورنه Daniel Mornet نویسندهٔ «تاریخ ادبیات فرانسه» دربارهٔ ناتورالیسم چنین میگوید:

«از چنین مسلک ادبی که متکی بر اصول علمی تردیدآمیز و بچه‌گانه‌ای بود، فقط رمان‌های مضحکی ممکن بود بوجود آید. اما زولا چنان نبوغ شعری و چنان مخیلهٔ قوی دارد که خیلی برتر از این نظریات بیهوده قرار گرفته است... زولا قدرت مشاهدهٔ فوق‌العاده‌ای دارد و اگر نتوانسته است به مشخصات اخلاقی و روحی قهرمانان خود توجه داشته باشد، درعوض، محیط خارج را خوب مشاهده و تشریح کرده است. مثلا در آسوموآر رختشویخانه را و درفصل «اعتصاب» از کتاب ژرمینال Jerminale جوش و خروش وقیام کارگران معدن را با توانائی عجیبی مجسم می‌سازد... ولی در سایر نویسندگان ناتورالیست، دیگر اثری از سبک «زولا» باقی نمانده است و اغلب آنها دوباره به رئالیسم گرائیده‌اند. این عده فقط کوشیده‌اند که از

میان عرف و عادت مردم، آنچه به هوسها و تمایلات جنسی نزدیک تر است، یعنی اغلب فسادها و بدیهای آنها را تصویر و تشریح کنند.»

«گذشته از آن، خود زولا نویسندهٔ مبارزی بود، یأس و نومیدی در او راه نداشت و به جبری که در کتابهای خود آن همه برآن تکیه کرده بود تسلیم نمی‌شد. بزرگترین دلیل این موضوع حادثهٔ «دریفوس» بود که زولا برای نجات متهم بیگناهی در برابر زمامداران فاسد و سرمایه داران قلدر عصر خود قیام کرد و فریاد «متهم می‌کنم.» او دنیائی را به لرزه درآورد.

نکتهٔ جالبی که در اینجا باید به آن اشاره کرد این است که اشتباه زولا و اعتماد شدید او به «علوم تجربی» درواقع اشتباه قرن او بود. قرن نوزدهم از این بابت قرنی عجیب بود. ماشین بخار و چراغ گاز را آخرین کشف بشر می‌شمردو همهٔ دانشمندان بزرگ عصر به این نتیجه رسیده بودند که هیچ راز نامکشوفی در عالم و در انسان وجود ندارد. در نظر آنها همه چیز مادی و ملموس بود و کار «کلود برنار» به آنجا کشیده بود که یقین داشت بزودی مواد تشکیل دهندهٔ اندیشه را از درون مغز انسان بیرون خواهد کشید و جلوچشم همه تجزیه خواهد کرد و فرمول آن را خواهد نوشت.

در فصل اول کتاب خواندنی و عجیب Le Matin des magiciens (سحرگاه ساحران) که لوئی پاولز Louis Pauwels و ژاک برژیه Jacques Bergier در سال ۱۹۶۰ انتشار دادند مطالب حیرت‌آوری دربارهٔ این «اشتباه قرن» دیده می‌شود. بد نیست چند عبارت آن فصل را در اینجا نقل کنیم:

«افسوس که تاریخ نام او را ثبت نکرده است. او مدیر «دفتر ثبت اختراعات» امریکا بود. و هم او بود که نخستین بار این هیاهو را به راه انداخت. در سال ۱۸۷۵ استعفانامهٔ خود را برای وزیر بازرگانی فرستاد و دلیلی که در آن برای استعفای خود ذکر کرده بود این بود که دیگر چیزی برای اختراع کردن باقی نمانده است. دوازده سال بعد از آن، **مارسلن برتلو** Marcelin Bertelot شیمیدان بزرگ چنین نوشت: **«جهان از این پس هیچ رازی ندارد...»**

همه درها به روی هرگونه تصوری دربارهٔ کشف تازه‌ای در علوم بسته

می‌شد... در سال ۱۸۹۵ «برونتیر» با اطمینان خاطر از «افلاس علم» سخن گفت. در همان زمان پرفسور «لیپمان» Lippmann مشهور به یکی از شاگردانش اعلام کرد که علم فیزیک تمام شده، طبقه‌بندی و منظم و کامل شده است و او بهتر است که به سراغ علم دیگری برود. همین شاگرد که هلبرونر Helbronner نام داشت بعدها اولین استاد «شیمی ـ فیزیک» اروپا شد و کشفیات قابل ملاحظه‌ای دربارهٔ «هوای مایع»، اشعهٔ ماوراء بنفش و «فلزات نرم» انجام داد...»

درچنین قرنی و درمیان چنین دانشمندانی بود که زولا با اطمینان خاطر بنای «رمان تجربی» خود را گذاشت. بطوریکه بعدها وقتیکه از یک متخصص شنید قوانین «وراثت» که پایهٔ علمی اثر معروف او «روگون ـ ماکار» بوده بهیچوجه قطعی و مطمئن نیست و هرلحظه امکان دارد که بر اثر کشفیات تازه‌ای تغییر کند بشدت دچار تعجب شد. و باز به همین اندازه حیرت کرد وقتی باو گفتند که علم درقلمرو «شناسائی انسان» بسیار کم پیشرفت کرده است و رمان‌نویس به هیچوجه نمی‌تواند ادعا کند که قوانین این امر را پیدا کرده است!...

درعالم تئاتر

زولا که در سال ۱۸۷۶ در روزنامهٔ Bien Publique و در سال های بعد نیز در مجلهٔ «ولتر» (Voltaire) نقد تئاتر می‌نوشت، می‌خواست که مبارزهٔ قاطع ناتورالیستی را به روی صحنه نیز بکشاند. اما اولین کارهای تئاتری او نیز مانند کار برادران گنکور (**هانریت مارشال** Henriette Marechal ۱۸۶۵) چندان امیدبخش نبود. ناچار در این مورد نیز به **روگون ماکار** روی آورد و در سال ۱۸۷۹ اجازه داد که **آسوموار** را به صحنه ببرند. اقتباس تئاتری این اثر با استقبال روبرو شد و امکان داد که بیشتر آثار رمان‌نویسان ناتورالیست، (نانای زولا، «ژاک» **آلفونس دوده** در ۱۸۸۱، **ژرمینال** زولا و **ژرمینی لاسرتو** برادران گنکور در ۱۸۸۳) به صحنه برود. برای بازسازی شرح صحنه ها و جزئیاتی که رمان زولائی را تشکیل

می‌دادند، طبعاً لازم می‌آمد که در این اقتباس‌های تئاتری تابلوهای «طبیعی» فراهم شود از قبیل هتل فقیرانه یا رختشویخانه‌های «آسوموار» و یا بحران‌های وحشتناک (مانند سقوط کوپویا بحران‌های مرضی آخر عمر او). اما چون صحنهٔ تئاتر امکان اینکه مانند رمان از عهدهٔ تشریح این صحنه‌ها برآید ندارد، نمایشنامه به‌صورت ملودرام در می‌آید. موفقیت زودگذر این اثرها بیشتر به علت کنجکاوی مردم برای دیدن شکل تئاتری یک اثر مشهور بود و از سال ۱۸۸۷ به بعد نیز بر اثر نبوغ آنتوان.

«تئاتر آزاد» (Le Théatre-Libre ـ ۱۸۸۷ ـ ۱۸۹۶) بر اثر ظرافت و طبیعی بودن صحنه‌ها، رفتار خودمانی هنرپیشه‌ها و خودداری آنها از قلنبه گوئی، همه را به حیرت می‌انداخت.

یکی از علل موفقیت آنتوان آن بود که در این تئاتر بیشتر آثار نمایشنامه‌نویسان خارجی، مانند هاوپتمان Huptmann، ایبسن Ibsen و استریندبرگ Strindberg، را به صحنه می‌آورد. زیرا ناتورالیسم فرانسه هرچند که نظریه‌پرداز خود را پیدا کرده بود و زولا اثری با عنوان ناتورالیسم در تئاتر (۱۸۸۱) نوشته بود، در عالم تئاتر موفقیت چشمگیری نداشت.

آنچه مسلم است اگر هانری‌بک H. Becque نمایشنامهٔ معروف خود بنام Les Corbeaux (کلاغان) را نمی‌نوشت، امروز در هیچ تاریخ ادبیات از تئاتر ناتورالیستی نامی برده نمی‌شد. «کلاغان» داستان زن یک کارخانه‌دار ثروتمند است که باتفاق سه دخترش در میان کلاهبرداران و حقه‌بازان افتاده است، بالاخره یکی از دختران او مجبور می‌شود که با یکی از آن اشخاص پست ازدواج کند.

ولی البته «هانری بک» از پیروان «زولا» و از طرفداران مکتب علمی و تجربی او نبود. بلکه ناتورالیسم مخصوص بخود داشت و پیوسته میکوشید که از روش خود دفاع کند و می‌گفت: «من چندان علاقه‌ای ندارم که به قاتلان و مصروعان و باده‌نوشان و فدائیان ارثیت و قربانیان نسل بپردازم.» دربارهٔ نظریه‌هائی که زولا و دوستانش برای ناتورالیسم بیان کرده‌اند عقیده داشت که

حقیقت احتیاجی به تئوری ندارد، و عبارت از چیزی است که انسان می‌بیند و احساس می‌کند و آن را بدون احتیاج به عرف و قاعده‌ای بیان می‌کند.

بطور کلی مبارزات پر حرارت ناتورالیست‌ها درعالم تئاتر گرچه خود با موفقیت زیادی پایان نیافت و آثار برجسته ای از آنان باقی نماند ولی نباید فراموش کرد که آزادی عمل فراوان برای نمایشنامه نویسان آینده فراهم ساخت و در نتیجهٔ کوشش های فوق العادهٔ همان نویسندگان است که امروزه نمایشنامه های **ژان آنوی** J. Anouih و **مارسل امه** M. Aymé و **ژان پل سارتر** J. P. Sartre و **آلبر کامو** A. Camus با موفقیت در تئاترهای بزرگ بازی می‌شود.

روش دیگر نویسندگان ناتورالیست

حتی نویسندگانی که با خود زولا همکاری داشتند و از او پیروی می‌کردند، اصول فلسفی و علمی او را مورد تقلید قرار ندادند و فقط از روش ادبی او پیروی کردند و دیگر درپی آن برنیامدند که به دنبال شجرهٔ ارثی اشخاص بروند و زندگی وراث اشخاص الکلی و عصبی را مورد مطالعه قرار دهند. و نخواستند که رمان خود را به صورت رسالهٔ علمی دانشمندانه دربیاورند و نوشتن آن را تجربه‌ای برای علم فیزیولوژی اجتماعی بدانند. بلکه در همان روش ادبی که خود زولا هم از نویسندگان رئالیست نظیر **فلوبر** و **گنکور** گرفته بود، افراط و مبالغه کردند. این نویسندگان ادعا کردند که در رمان هرگونه فرض و تصوری دروغ محض است؛ از این رو بجز آن چیزهائی که با کمال دقت مشاهده شده است، هیچ چیز دیگری را نباید وارد رمان کرد، حتی حوادث عجیب‌ونادری را هم که در زندگی واقعی اتفاق می افتد، نباید به کتاب خویش راه داد، زیرا چنین حوادثی بیشتر شباهت به دروغ دارد. محتوی رمان باید عبارت از حوادث روزمرهٔ عادی و پیش‌پا افتادهٔ زندگی باشد، باید از همین چیزهائی باشد که نه آغاز دارند و نه پایان، حوادثی که همیشه و در همه جا و برای همه کس اتفاق می افتد. این را هم اضافه کردند که زندگی روزمرهٔ همه کس ازغرائز ناچیز یا پست و یا از زشتی ها تشکیل شده است. زیبائی و خصال نیکو، یا خیال وتصوری بیش نیست

و یا اگر هم واقعیتی داشته باشد، استثنائی و نادر است و نمی‌تواند موضوع رمان قرار گیرد. رمان باید پستی ها و دوروئی های مزورانهٔ زندگی اجتماعی را که براساس معایب و خودخواهی ها بنا شده است، نشان دهد. اهمیت و زیبائی رمان بسته به این است که بیشتر به زشتی و بی ارزشی دنیا وفادار بماند. از این رو پیروان زولا که اصول مکتب علمی و تجربی او را فراموش کرده بودند، به صورت نویسندگان رئالیستی درآمدند که کارشان به افراط کشیده بود و فقط نغمهٔ زشتی ها و بدیها را ساز می‌کردند.

باین ترتیب گذشته از عدهٔ زیادی که به مخالفت با ناتورالیسم برخاسته بودند و با نوشتن آثار متعدد اخلاقی و ایدآلیستی و علمی و تاختن به ناتورالیستها می‌کوشیدند بنای این مکتب را درهم بریزند، خود نویسندگان ناتورالیست نیز اصول مکتب خویش را انکار کردند و تا اندازه‌ای به رئالیسم «فلوبر» و «گنکور» عودت نمودند.

در این میان بیانیه ای نیز تحت عنوان «بیانیهٔ پنج نفر» Le Manifeste des Cinq منتشر شد در آن پنج تن از نویسندگان جوان زولا را بشدت مورد حمله قرار دادند و ادعا کردند که پیشوای ناتورالیسم روز بروز از برنامهٔ خود قدم فراتر می‌نهد بطوریکه ناتورالیسم را به صورت آشیانهٔ مسائل مستهجن درآورده است و فریاد برداشتند که باید هرچه زودتر به داد نسل جوان رسید که «فردا خیلی دیر است!»

اما این بیانیه که شامل حملهٔ مستقیم به «زولا» بود موفقیتی کسب نکرد؛ حتی دشمنان زولا هم روی موافقی به آن نشان ندادند.

تأثیر ناتورالیسم

اکثر نویسندگان که سنگ ناتورالیسم را به سینه میزدند بزودی از اصول آن روگرداندند. بجای توصیف و تشریح «حقیقت حقیر زندگی» هریک به شیوهٔ خود دست بدامن تغزلات شاعرانه زدند ودوروئی اجتماع و تزویر و سالوس طبقهٔ حاکم را به پای میز محاکمه کشاندند. با هزاران نمونهٔ گوناگون موضوع «بول

دوسویف[۱]» موپاسان را در آثار خود پروراندند و اشخاص «متقی و پرهیزگاری» را نشان دادند که هنگام نیاز به زن فاحشه‌ای رو می‌زنند و پس از رفع نیاز او را به باد ناسزا می‌گیرند.

طرفداری یک جانبهٔ این «ادبیات بیطرف» بزودی آن را از چشم مردم انداخت و پس از آن از ناتورالیسم تقریباً بجز تمایلات رئالیستی آن، چیزی باقی نماند. با این حال ناتورالیسم با همهٔ خامی و نارسائی سیر رمان‌نویسی را در قرن بیستم تغییر داد.

نخست آنکه رمان به استناد مدارک و مصالح واقعیت نوشته می‌شود. دیگر آنکه رمان‌نویس در عالم درون و گوشهٔ عزلت بسر نمی‌برد؛ و اگر هم چندگاهی به خلوت دل‌پناه ببرد باز ناچار است ترک انزوا کند تا به تماشای زندگی روزمره برود و در زیر ظواهر امور، غرائز و هوسهائی را که سررشتهٔ حقیقی زندگی هر فردی را بدست دارند جستجو کند، در نظر چنین رمان‌نویسی، زندگی حقیقی همان زندگی چند تن راحت‌طلب تن‌آسای اشراف منش نیست، زیرا این زندگی چیزی جز دروغ و تصنع ندارد؛ بلکه زندگی اکثریت مردم، زندگی افراد بیشمار و ساده‌دل درخور توجه و دقت اوست، و هنر یعنی تصویر زندگی همین مردم ساده و عامی.

نکتهٔ دیگر آنکه رمان‌نویس باید از قراردادها و سنن مصنوعی و پایدار ماندهٔ قدیم حذر کند: یعنی حادثهٔ داستان، بجای این که ماجراهای عجیب و غریب کودکانه‌ای را مانند خیمه‌شب‌بازی نشان دهد یا با خیال‌پردازی سهل و ساده‌ای پیروزی اخلاقی فضیلت را وصف کند و خواننده را همواره با توهم نیکی و نیکوکاری بفریبد، باید سیر پیچیده و بغرنج و بی آغاز و پایان زندگی را باز نماید.

این ناتورالیسم مستند و اجتماعی و بدبین و طنزآمیز و انتقادی دامنهٔ نفوذ خود را تا زمان ما کشانده است.

۱. به «نمونه‌های ناتورالیسم» در پایان این فصل مراجعه شود.

پس از خانوادهٔ روگون ماکار، رمان های طولانی دیگری آفریده شده اند: **خانوادهٔ فورسایت** از **جان کالسوورثی**، **خانواده تیبو** از **روژه مارتن دوگار** و **خانوادهٔ پاسکیه** از **ژرژ دوهامل**. هریک از این رمان ها داستان زندگی یک خانواده را بازمی‌گوید. برخی از وسوسه های ناتورالیستی (مرگ، سقوط، جنگ، پریشانی) بعدها در اکسپرسیونیسم آلمان، به صورت رویای تب آلودی در می‌آید.

در ادبیات فرانسه نیز این وسوسه ها همراه با زبان عامیانهٔ محلات فقیرنشین که نخست **هویسمانس** Huysmans (۱۸۴۸ — ۱۹۰۷) و برادران گنکور وارد آثارشان کرده بودند، مانند سیلابی از قلم توانای **لوئی فردینان سلین** L. F. Celine جاری می‌شود. رئالیست های سوسیالیست فرانسوی نیز(**آندره استیل** A. Stil و **روژه گارودی** R. Garaudy) به رغم مخالفت تئوریک شان تحت تأثیر ناتورالیست ها هستند.

پس از اینکه دوران علم گرائی سپری می‌شود، و به تدریج با پیشرفت هنر رمان نویسی، خود نویسنده هم از میان برمی‌خیزد، ثبت مستند وقایع و افشاء ظاهراً بی طرفانهٔ همهٔ رنج ها و همهٔ خشونت ها باقی می‌ماند. بدین ترتیب باید گفت که عده ای از بزرگترین نویسندگان امریکائی (دوس پاسوس، استینبک، کالدول) و ایتالیائی (سیلونه، لوی Levi، ویتورینی) و بالاخره نئورئالیسم ایتالیا، گوشهٔ چشمی به روش ناتورالیست های اولیه دارند.

ناتورالیسم در کشورهای دیگر

نفوذ ناتورالیست های فرانسوی در **انگلستان** بسیار کم مشهود شد، زیرا تصور بی پردهٔ صحنه های داستان به ترتیبی که در آثار ناتورالیست ها دیده می‌شود با روح انگلیسی سازگار نبود. ناشر اولین ترجمهٔ آثار «زولا» محکوم به زندان شد. در میان نویسندگان این دوره فقط یکنفر را می‌توان استثناء کرد و آن «جرج مور» George moor (۱۸۵۲ — ۱۹۳۳) است که نویسندهٔ رئالیست سدشکنی بود و جوانی خود را درپاریس بین نویسندگان و هنرمندان پیشرو بسر برده بود. یکی از آثار «مور» که Exther Waterr نام دارد یک اثر

ناتورالیستی است.

در ادبیات **هلندی** ناتورالیسم بشدت رواج یافت. ذوق ملی آمادهٔ قبول تحلیل واقعیات بود و عکس العمل شدیدی بر ضد رمان محافظه کار و قراردادی بوجود آمده بود. **وان لانپ** Van Lannp با نوشتن کتاب Keaasge zevenster (۱۸٦۵) چنان افراطی در رئالیسم کرد که جنجال و سر و صدا بر پا شد. اما پایه گذار واقعی ناتورالیسم هلند **امانتس** Emants (۱۸۴۸ ــ ۱۹۲۳) بود که از «تن» پیروی می‌کرد و می‌خواست هنر نیز مانند علم آزاد و بی پروا باشد. دارای ذوق تحلیل درست بود و سبکی ساده و صریح داشت. در رمان‌های خویش تا حد زیادی مدیون «سه‌نوول» **تورگنیف** است و معروفترین رمان هایش «مادموازل لینا» (۱۸۸۸) است که در معرض حملات متعدد قرار گرفت. نویسندهٔ دیگر این دوره آلترینو Aletrino (۱۸۵۸ ــ ۱۹۱٦) است که پزشک بود و از فلوبر و زولا و بخصوص برادران گنکور تقلید می‌کرد. چون در فکر اضطراب و مرگ بود زندگی اشخاص علیل و افرادی را که اسیر غرایز خویش هستند مورد تحلیل قرار می‌داد و نوشته‌ای آهنگدار و بی نقص داشت. وی داستان‌هائی از قبیل مارتا Martha و غیره نوشت.

نفوذ «تن» و «زولا» قدرت تصویر بیرحمانه و تیرهٔ‌واقعیات را به این ملت بخشیده بود. از اینرو این مرحله در ادبیات هلندی بصورت جریان مهمی درآمد که رمان هلندی را پرمایه‌تر و واقعی‌تر ساخت.

در **آلمان** درآن مرحله‌ای که رمان به صورت عادی و مبتذلی درآمده بود، تئوریها و روش کار زولا بخوبی استقبال شد. ناتورالیسم که نهضت جدیدی بود بخصوص در برلن با علاقه پذیرفته شد. نخستین نویسنده‌ای که به این مکتب متمایل گشت «کرتزر» Kretzer است که «زولای آلمان» لقب گرفت. وی در آثار خویش بیشتر تحت تأثیر «دیکنز» بود و سبکی بسیار ادیبانه داشت. بیان کنندهٔ تئوریهای **ناتورالیسم** آلمانی نویسنده‌ای بنام «**هولتس**» Holz (۱۸٦۳ ــ ۱۹۲۹) است که **طرفدار** ضبط دقیق حرکات و گفتارها یا بهتر بگوئیم «عکاسی واقعیت‌ها» است. **هولتس** در سال ۱۸۸۹ به کمک نویسندهٔ دیگری

بنام شلاف Schlaf سه داستان تحت عنوان «پاپا هاملت» Papa Hamlet به پیروی از همین سبک (Réalisme Photographique) نگاشت. بطور کلی ناتورالیسم در آلمان با سروصدا و تشکیل انجمن های ادبی و انتشار رساله ها و تأسیس تئاترها توأم بود. از میان نمایشنامه نویسان این دوره در آلمان **هاوپتمان** Hauptmann (۱۸۶۲ ــ ۱۹۴۶) را باید نام برد که آثار متنوعی در مکتب های گوناگون دارد اما شهرت او با نمایشنامهٔ ناتورالیستی «پیش از سپیده دم» (۱۸۸۹) آغاز شد که فاجعه ای مربوط به تأثیر ارثی الکلیسم بود. این نمایشنامه که در آن هم تأثیر «زولا» و هم تأثیر (ایبسن) دیده می‌شد جنجالی بر پا کرد و بر سر آن کشمکش ها شد. «هاوپتمان» موفقیت بزرگ خویش را با نمایشنامه های «جشن صلح»، «مرد تنها» و «نساجان» Tisserands (۱۸۹۲) بدست آورد. نمایشنامهٔ جسورانه و هیجان آور اخیر، فاجعهٔ بردگی و تیره‌روزی کارگران سیلزی بود.

در **ایتالیا** نیز در این دوره رمان های رئالیستی مربوط به آداب و اخلاق در مرحلهٔ ابتذال بود از این رو جوانان متهور و جسور به این فکر افتادند که از ناتورالیسم فرانسه الهام بگیرند. آنان که فاصلهٔ زیادی با دید «اوبژکتیف» داشتند از آزادی جدید برای مبارزه با «ایدآلیسم خنک و اخلاق قراردادی» که بر ادبیاتشان حاکم بود استفاده می‌کردند. اما هیچ یک از آنها نویسندگان درجه اولی نشدند. و این مرحله «وریسم» Verisme در ادبیات ایتالیا موفقیتی نیافت. زیرا ذوق ایتالیائی بهیچوجه ادبیات عینی (Objective) را نمی توانست بپذیرد و در اولین فرصت جنبه های غنائی و یا هزل آمیز را به آن می افزود.

نمونه‌هائی از آثار نویسندگان ناتورالیست

۱
مقالات تئوریک

فصلی از:
رمان تجربی
نوشتهٔ امیل زولا

امیل زولا مجموعه‌ای از مقالات خود را دربارهٔ رئالیسم و ناتورالیسم و نیز رمان و تئاتر در کتابی با عنوان «رمان تجربی» گردآوری و منتشر کرده است. یکی از مقالات مهم این کتاب، مقاله‌ای است در هشت قسمت با عنوان «درباب رمان» ما در اینجا قسمت اول آن مقاله را که «حسّ واقعیت» نام دارد و فرق رمان تخیلی و رمان ناتورالیستی را با کمال وضوح شرح داده است ترجمه و نقل می‌کنیم.

حس واقعیت

زیباترین مدحی که در گذشته می‌شد از یک رمان‌نویس به عمل آورد، این بود که بگوئیم: «نیروی تخیل دارد.» امروزه چنین مدحی تقریباً انتقاد شمرده می‌شود، زیرا که شرایط رمان بکلی عوض شده است. نیروی تخیل دیگر صفت اساسی رمان‌نویس نیست.

آلکساندر دوما و **اوژن سو** نیروی تخیل داشتند، **ویکتور هوگو** در نتردام دوپاری شخصیت‌های تخیلی و داستان بسیار هیجان‌انگیزی آفریده است. **ژرژ ساند** در **موپرا** Mauprat توانسته است تمام یک نسل را با عشق‌های خیالی قهرمانانش به هیجان بیاورد. اما کسی ندیده است که به بالزاک و استاندال نسبت تخیل بدهند؛ از قدرت و استعداد آنها در کار مشاهده و تحلیل سخن گفته‌اند. آنها بزرگند زیرا عصر خودشان را تصویر کرده‌اند، نه بدین سبب که داستان‌ها ابداع کرده‌اند. این تحول را آنها ایجاد

کرده اند و به دنبال آثار آنها، دیگر تخیل در رمان به حساب نمی‌آید. رمان نویسان بزرگ معاصر ما، گوستاو فلوبر، ادمون و ژول دوگنکور و آلفونس دوده را در نظر بگیرید، هنر آنها در آنچه تحلیل می‌کنند نیست، بلکه در این است که طبیعت را با همهٔ حدّتش مجسم کنند.

من در مورد این خلع مقام تخیل اصرار دارم، زیرا مشخصهٔ رمان جدید را در همین امر می‌بینم. تا زمانی که رمان سرگرمی ذوقی و تفریحی بود که از آن بجز لطف و جاذبه انتظار دیگری نمی‌رفت، معلوم است که مشخصهٔ بزرگ آن، قبل از هر چیزی وجود ابداع فراوان در آن بود. حتی وقتی هم که رمان تاریخی و رمان متعهد به میان آمد، بازهم تخیل بود که برای تجسّم زمان های گذشته و یا ساختن شخصیت هائی که می‌بایستی از حقوقشان دفاع کرد و یا دلائلی که در این دفاع به کار می‌رفت، با همهٔ قدرت عمل می‌کرد. با رمان ناتورالیستی، یعنی رمان مشاهده و تحلیل، شرائط به سرعت تغییر کرد. البته باز هم رمان‌نویس دست به ابداع می‌زند، اما او در واقع یک طرح و یک درام ابداع می‌کند، اما درام ساده‌ای است، اولین داستانی است که زندگی روزمرّه برای او فراهم می‌کند و در امر صرفه جوئی اثر، جای مهمی را اشغال نمی‌کند. حوادث در این رمان گسترش طبیعی شخصیت ها هستند. مسئلهٔ مهم این است که مخلوقات زنده‌ای را وارد میدان عمل کنیم که در برابر خوانندگان، کمدی انسانی را به طبیعی ترین صورتی بازی کنند. همهٔ سعی نویسنده بر این است که امر تخیلی را پشت سر واقعیت پنهان کند.

گفتن اینکه رمان نویسان معاصرمان چگونه کار می‌کنند، اطلاع جالبی خواهد بود. آنها تقریباً همهٔ آثارشان را بر پایهٔ یادداشت هائی که مدت های مدید گردآورده اند، بنا می‌کنند. آنان وقتی که با دقتی وسواس‌آمیز، زمینی را که باید بر آن راه بروند، مطالعه می‌کنند، وقتی که از همهٔ منابع خبر می‌گیرند و اسناد متعددی را که مورد نیازشان است در دست دارند، تازه آن وقت است که نوشتن را آغاز می‌کنند. طرح اثر را خود این اسناد برای او آورده اند، زیرا اغلب پیش می‌آید که حوادث بطور منطقی هرکدام در جای خود قرار می‌گیرند. تقارنی برقرار می‌شود و داستان از مجموعهٔ همهٔ مشاهدات و ملاحظات گردآوری شده و همهٔ یادداشت های فراهم آمده به وجود می‌آید. هریک از آنها طبق روال زندگی شخصیت ها، دیگری را به دنبال می‌آورد و

گره گشائی و پایان نیز چیزی نیست مگر نتیجهٔ طبیعی و ضروری آن مجموعه. ملاحظه می‌کنید که در چنین کاری سهم مخیله چقدر اندک است، ما دیگر، مثلاً، از ژرژ ساند بسیار دور شده‌ایم. می‌گویند که او یک کاغذ سفید پیش روی خود می‌گذاشت، از تصور اولیه ای که در مغز داشت آغاز می‌کرد و بدون توقف پیش می‌رفت، و فقط به مخیلهٔ خودش متکی بود که برای او هرچند صفحه که می‌خواست فراهم می‌کرد تا یک جلد اثرش تکمیل شود.

یکی از نویسندگان ناتورالیست، می‌خواهد رمانی دربارهٔ عالم تئاتر بنویسد. از همین اندیشهٔ کلی آغاز می‌کند، بی آنکه هنوز حادثه ای یا شخصیتی را در نظر داشته باشد. اولین تلاش او این خواهد بود که دریادداشت های متعدد هر اطلاعی را که می‌تواند دربارهٔ این عالمی که می‌خواهد تصور کند، گرد بیاورد: فلان هنرپیشه را می‌شناسد، در فلان صحنه شرکت کرده است، اینها بهترین اسناد هستند زیرا در درون او پخته شده‌اند، بعد وارد میدان عمل می‌شود، مطلع‌ترین آدمها را وادار می‌کند که حرف بزنند، کلمات، داستان‌ها و چهره‌ها را ثبت می‌کند؛ تازه این همهٔ کار نیست. بعد به سراغ اسناد مکتوب خواهد رفت و هرآن چیزی را که می‌تواند برای کارش مفید باشد خواهد خواند. آخر سر، از مکان‌ها بازدید خواهد کرد، چند روزی در یک تئاتر به‌سر خواهد برد تا همهٔ گوشه و کنار آن را بشناسد، چندین شامگاه را در لژ یکی از هنرپیشه ها به‌سر خواهد برد و هرقدر که می‌تواند خود را به محیط و فضای آنجا عادت خواهد داد و وقتی که همهٔ این اسناد و مدارک تکمیل شد، رمان او، همانطور که قبلاً گفتم، خودبه‌خود ایجاد خواهد شد. رمان‌نویس کاری نخواهد داشت جز اینکه حوادث را در جای خود قرار دهد. از مجموعهٔ آن چیزهائی که شنیده است طرح سادهٔ درام را در خواهد آورد. و داستانی را که برای بر پا داشتن اسکلت فصل‌هایش به آن احتیاج دارد. دیگر غریب بودن این داستان نیست که اهمیت دارد، برعکس، هرچه بیشتر عادی و کلی باشد، بیشتر تیپیک خواهد بود. به حرکت درآوردن شخصیت های واقعی در محیطی واقعی، دادن یک پاره از زندگی انسانی به دست خواننده. همهٔ رمان ناتورالیستی یعنی این!

حال که دیگر تخیل صفت اساسی رمان‌نویس نیست، پس چه چیزی جای آن را گرفته است؟ پیوسته یک صفت اساسی لازم است. امروزه صفت اساسی

رمان‌نویس، حس واقعیت است و من به این نتیجه می‌خواستم برسم.

حس واقعیت، احساس کردن طبیعت است و بازسازی آن چنانکه هست. در وهلهٔ اول چنین به‌نظر می‌رسد که هرکسی دو چشم برای دیدن دارد و هیچ چیزی به اندازهٔ احساس واقعیت بین همه مشترک نیست.

با وجود این هیچ چیزی کمیاب‌تر از آن نیست. نقاش‌ها این را خیلی خوب می‌دانند. برخی از نقاش‌ها را در برابر طبیعت بگذارید، آن را به غریب‌ترین صورت دنیا خواهند دید. هرکدام آن را تحت رنگ مسلطی ملاحظه خواهد کرد. یکی آن را به‌سوی رنگ زرد خواهد راند، دیگری به‌سوی بنفش و سومی سبز. در مورد اشکال هم، همان پدیده‌ها روی خواهد داد. یکی اشیاء را مدوّر می‌کند. دومی زوایای آن را چند برابر می‌سازد. بدینسان هر چشمی دیدی خاص دارد. و بالاخره چشم‌هائی هم هستند که اصلاً چیزی نمی‌بینند. آنها بی‌شک عیبی دارند، عصبی که آن چشم‌ها را به مغز ارتباط می‌دهد دچار فلجی است که هنوز علم مشخص نکرده است. آنچه مسلم است این است که آنها بیهوده جنب و جوش زندگی را در اطرافشان نگاه می‌کنند. زیرا هرگز نخواهند توانست صحنه‌ای از آن را بازسازی کنند.

من نمی‌خواهم در اینجا از هیچ رمان‌نویس زنده‌ای نام ببرم و همین امر کارم را دشوار می‌کند. زیرا دادن نمونه مسئله را روشن می‌کرد. اما هرکسی می‌تواند ملاحظه کند که برخی از نویسندگان حتی پس از بیست سال زندگی در پاریس، بازهم شهرستانی مانده‌اند. آنها در تصویر ولایت خودشان مهارت دارند، اما به محض اینکه یک صحنهٔ پاریسی را به‌دست می‌گیرند، گیر می‌کنند و موفق نمی‌شوند که احساسی درست از محیطی که سالها در آن به‌سر برده‌اند، به‌دست دهند. این مورد اول از فقدان نسبی حس واقعیت است. بی‌شک احساس‌های دورهٔ کودکی بسیار تند و تیز بوده است، چشم، مناظری را که نخستین‌بار تکانش داده، ضبط کرده است. سپس فلج آغاز شده و هرقدر که پاریس را نگاه می‌کند چیزی نمی‌بیند و در آینده هم هرگز نخواهد دید.

نا گفته نماند که موارد بسیار فراوان از فلج کامل وجود دارد. چه‌بسا که رمان‌نویس گمان می‌کند که طبیعت را می‌بیند و حال آنکه آن را نمی‌بیند مگر از خلال اعوجاج‌های متعدد. آنها اغلب حسن نیت کامل دارند، خودشان را متقاعد می‌کنند که

هرآنچه لازم بوده در تصویرشان آورده‌اند و اثر، نهائی و کامل است. و این از اعتقادی برمی‌آید که آنها بـه انباشتن رنگ‌ها و صورت‌های غلط بر روی هم داشته‌انـد. طبیعت آنها چیز وحشتنـاکی است که به تصور حفظ چـهره‌اش کوچکتر یا بـزرگترش کرده‌اند. برغم کوشش‌هایشان همه چیز با رنگ‌های ساختگی و با اطناب بیان می‌شود، همه‌چیز زوزه می‌کشند و همدیگر را له می‌کنند. (آنهـا شاید می‌توانستند اشعار حماسی بسرایند، اما هرگز نخواهنـد توانست یک اثر حقیـقی بیافرینند، زیرا جراحت چشم‌هایشان مـانع آنهاست، زیرا وقتی که انسان حس واقعیت نداشته باشد نمی‌تواند به آن دست یابد.)

من قصه گویان جـذاب و فانتزی‌پردازان مـحبوب می‌شنـاسم و گوینـدگـان شعر منثور که کتابـهایشان را سخت دوست دارم. آنان در کـار نوشتن رمان دخالت نمی‌کنند و در خارج از دنیای واقع، اثـرشان بسیار شیـرین است. حس واقعیت فقط زمانی مطلقاً ضرورت دارد که انسان بخواهد به تصویر زندگی بپردازد، آنگاه از میان تصوّراتی که ما امروزه داریم، هـیچ چیـزی نخـواهد تـوانست جای آن‌را بگیـرد. نه سبکی کـه با شور و علاقه پرداخته شده، نه دقت در کلام و نه تلاش‌های بسیار پرارزش. شما دارید زندگی را تصویـر می‌کنیـد، قـبل از هرچیزی آن را آنـگونه کـه هست مشاهده کنیـد و برداشت دقیق آن را بـه دست بـدهید. اگـر این بـرداشت عجیـب و غـریب است، اگر صحـنه‌ها بی‌تناسبنـد، اگـر اثر به کاریکاتـور بـدل می‌شود، حالت حماسـی یا عامیانه پیـدا کرده است، باید بدانـید که آن اثر مرده بـه دنیا آمده است و مـحکوم به فراموشی فوری است. چنانکه باید، به حقیقت دست نیافته است و هیچ دلیل وجودی ندارد.

این حس واقعـیت را به‌نظـر مـن، به آسانـی می‌توان در کار نـویسنده تشـخیص داد. برای مـن این حس سـنگ بـنـائی اسـت که هـمهٔ قضـاوت‌هـای من بـر مبـنـای آن صورت می‌گیرد. وقـتی که رمانی را مـی‌خوانم، در صورتی محکومش می‌کنم که به نظرم می‌رسد نویسنـده حس واقعیت ندارد. چـه درعمق گودالی بـاشد و چه برفراز ستارگان، چه پست باشـد و چـه بلند، بـرای مـن فرق نمی‌کـنـد. حقیقت صـدائی دارد که معـتـقدم انسان دربارهٔ آن اشتباه نمـی‌کند. جمله‌ها، عبارات، صفحات و همهٔ کتاب باید صدای حقـیقت را بـدهد. خـواهند گـفت کـه باید گـوش ظریـف داشت، اما فـقط باید گـوش درست داشت، نـه بیشـتر. و خوانندهٔ عـادی که معمولاً از ظـرافت احساس هم بهـره‌مند نیست، در آثاری که صدای حقیقت می‌دهند، به‌خوبی این صدا را می‌شنود، کم کم به

این آثار نزدیک می‌شود، و حال آن که دربارهٔ آثار دیگر، آثاری که صدای ناساز و اشتباه می‌دهند بزودی سکوت برقرار می‌شود.

همانطور که سابقاً دربارهٔ یک رمان‌نویس می‌گفتند: «او نیروی تخیل دارد.»، من می‌خواهم که امروزه بگویند: «او حس واقعیت دارد.» چنین تعریفی والاتر و درست‌تر خواهد بود. موهبت دیدن، خیلی کمتر از موهبت آفریدن، همگانی است.

برای اینکه سخنم را بهتر به گوش‌ها برسانم، به بالزاک و استاندال برمی‌گردم، هردو استادان ما هستند. اما اعتراف می‌کنم که من نمی‌توانم همهٔ آثار آنها را با ارادت مؤمنی که بدون آزمودن تسلیم می‌شود قبول کنم. من آنها را فقط در عباراتی بزرگ و عالی می‌یابم که حس واقعیت دارند.

من در سرخ و سیاه هیچ چیزی را برتر از تحلیل عشق‌های «ژولین سورل» و «مادام دورنال» نمی‌یابم. باید به روزگاری اندیشید که این رمان نوشته شد، یعنی اوج رومانتیسم که قهرمانان آثار با بی‌سروته‌ترین تغزل‌ها به هم عشق می‌ورزیدند، و حال آنکه در این کتاب، پسر و زنی را می‌بینیم که مثل همه کس به هم علاقمند شده‌اند، با همهٔ بلاهت و ژرفای چنین عشق‌هائی و با همهٔ افت و خیزهای واقعیت. تصویری والاست. من این چند صفحه را با همهٔ صفحاتی که در آنها استاندال روحیهٔ ژولین را پیچیده‌تر می‌کند و در پیچ و خم‌های عالم سیاست که آنهمه دوست دارد وارد می‌شود، عوض نمی‌کنم. امروزه او به این سبب بزرگ است که در هفت یا هشت صحنه جرأت کرده است که وصف واقعی و جنبه‌های قطعی زندگی را وارد اثر کند.

همچنین در مورد بالزاک. در وجود او کسی هست که در بیداری خواب می‌بیند و اغلب چهره‌های غریب می‌آفریند اما چیزی به عظمت نویسنده اضافه نمی‌کند. من اعتراف می‌کنم که هیچگونه ستایشی نسبت به نویسندهٔ زن سی ساله و یا آفرینندهٔ تیپ «وترن» در قسمت سوم آرزوهای بربادرفته یا درعظمت و سیه‌روزی فواحش احساس نمی‌کنم. من اینها را خیال‌پردازی‌های غریب بالزاک می‌نامم. دنیای عظیم او را هم که تکه‌به‌تکه آفریده است و آدم از آن خنده‌اش می‌گیرد، دوست ندارم، به استثناء چند تیپ فوق‌العاده که زائیدهٔ نبوغ او هستند. در یک کلمه، مخیلهٔ بالزاک، این مخیلهٔ نامنظمی که به هر مبالغه‌ای دست می‌زند و می‌خواهد دنیا را از نو با نقشهٔ خارق‌العاده‌ای بسازد، مرا به جای آنکه جلب کند، به خشم می‌آورد. اگر این

رمان‌نویس بجز همین مخیله امتیاز دیگری نداشت، در ادبیات ما فقط یک مورد مرضی و قابل مطالعه شمرده می‌شد.

اما خوشبختانه بالزاک، بجز آن مخیله، حس واقعیت را هم داشت و گسترده‌ترین حس واقعیتی که تاکنون دیده شده است. شاهکارهای او شاهد این مدعا هستند. در اثر فوق‌العادهٔ او، **دختر عموبت**، «بارون هولو» بطور غول‌آسائی حقیقی است. و **اوژنی گرانده** سراسر یک شهرستان را در دوران معینی از تاریخ ما در بر گرفته است. همچنین باید از **بابا گوریو**، **برهم زن** و **پسر عموپونس** و آثار متعدد دیگر او که از بطن جامعهٔ ما بیرون آمده‌اند نام برد. افتخار جاودانهٔ بالزاک در این آثار است. او رمان معاصر را پایه‌گذاری کرده، یکی از اولین کسانی است که این «حس واقعیت» را وارد عالم ادب کرده و به کار برده است و همین حس به او امکان داده است که دنیائی را در آثار خود مجسم کند.

با اینکه تنها دیدن کافی نیست، باید منعکس کرد. از این رو پس از «حس واقعیت»، شخصیت نویسنده نیز شرط است. رمان‌نویس بزرگ باید حس واقعیت را همراه با قدرت بیان شخصی داشته باشد.

۲
رمان‌ها و داستان‌ها

آسوموار L'Assommoir
امیل زولا Emile Zola (۱۸۴۰ــ۱۹۰۲)

خلاصهٔ کتاب

«کوپو» Coupeau که حلبی‌ساز شرافتمندی است موفق می‌شود با دختر رختشوئی بنام «ژرُوز» Gervaise که دوستش دارد ازدواج کند. در سایهٔ کار منظم هردو آنها وضع زندگی خانوادهٔ کوچکشان روزبروز بهتر می‌شود و پولی که در صندوق پس‌انداز ذخیره می‌کنند رفته‌رفته بیشتر می‌گردد. اما در این اثناء روزی «کوپو» در حین کار از جای بلندی می‌افتد و پایش می‌شکند. معالجهٔ این شکستگی مدت زیادی طول می‌کشد. پس از مدتی که از بستر برمی‌خیزد، چون وضع مزاجیش برای کار آماده نیست، مشغول ولگردی می‌شود و درنتیجهٔ تشویق عده‌ای از رفیقان بد، عادت می‌کند که مرتباً به میخانه برود.

پس از مدتی، از پولهائی که به هزار زحمت گرد آورده بودند، اثری نمی‌ماند. اما آهنگر خوش‌قلبی به نام «گویه» Goujet که بطور پنهانی «ژرُوز» را دوست دارد، پولی به آنها قرض می‌دهد و آنها با این پول سر و سامانی به دکان خود می‌دهند. «ژرُوز» رختشوئی خستگی‌ناپذیر است و لباسهائی که می‌شوید در تمیزی و سفیدی نظیر ندارد. ولی در مقابل، «کوپو» به تنبلی و مشروب‌خواری معتاد شده است. زن مدتی می‌کوشد که از این وضع جلوگیری کند و شوهرش را از این راه برگرداند، ولی کوششهای او نتیجه‌ای نمی‌دهد. میخانهٔ «آسوموار» (آلت قتل) که «کوپو» مرتباً بآنجا میرود، آخرین دینارهای پس‌انداز آنها را می‌بلعد. «ژرُوز» دکان خود را از دست می‌دهد و مثل سالهای گذشته بطور روزمرد برای مردم کار میکند و رفته‌رفته بسوی سقوط می‌رود. این خانوادهٔ کوچک که با بی‌پولی و فقر

دست بگریبان است دچار وضع فجیعی می‌شود. «کو پو» از زنش پول می‌خواهد و چون زنش باو جواب نفی میدهد شوهر در مقابل چشمان متجسس دخترشان «نانا» که از دیدن بدی‌ها احساس لذت می‌کنند شروع به کتک زدن زنش میکند و اثاث خانه را به بازار می‌برد و می‌فروشد وپول آنرا به میخانه چی میدهد. «ژروز» نیز بالاخره تاب مقاومتش در مقابل اینهمه بدبختی و تیره‌روزی به پایان میرسد و او هم شروع به میخواری می‌کند. روزی برای پیدا کردن شوهرش بمیخانهٔ (آسوموار) می‌رود و باتفاق «کو پو» و رفقای ولگرد او گیلاسی مشروب «آنیزت» می‌خورد. «آنیزت» دلش را بهم می‌زند وآرزو می‌کند که مشروب تندتری بخورد و میخورد. اکنون از گوشهٔ چشم به گیلاسهای عرق نگاه می‌کند.

ترجمهٔ صفحه‌ای ازمتن کتاب:

ــ این که می‌خورید چیست؟

«کو پو» جواب داد:

ــ این؟ این کافور «باباکلمب» است. خوب نیست اینقدر بیخبر بمانی، بیا یک جرعه بتو بدهم.

از گیلاسی که به سوی او دراز شد، جرعه‌ای خورد و دندانهایش بهم قفل شد. «حلبی ساز» درحالیکه از خنده روده‌بر می‌شد گفت:

ــ ها! گلویت را سوزاند؟... بیک جرعه سر بکش! هر گیلاسش یک سکهٔ شش فرانکی از جیب دکتر بیرون می‌کشد!

در گیلاس دوم، دیگر «ژروز» آن گرسنگی را که اذیتش میکرد احساس نکرد. اکنون دیگر با «کو پو» کنار آمده بود و او را به گناه بدقولی توبیخ نمی‌کرد. می‌توانستند روز دیگری به «سیرک» بروند. اصلا بازی این اشخاصی که سوار بر اسبها چهارنعل می‌رفتند چندان نکتهٔ جالبی نداشت!... در میخانهٔ «باباکلمب» باران نمی‌آمد و هرچند که دستمزد روزانه توی الکل حل میشد ولی در عین حال مایع صاف و درخشانی نظیر طلا توی معده‌اش سرازیر میشد. کائنات را به پشیزی نمی‌شمرد، زندگی هیچوقت برای او این همه لذت‌بخش نشده بود و از اینکه بر اثر این لذت فقط نیمی از درد تمام شدن پولها را احساس میکرد، تسلی می‌یافت. خیلی راحت بود، بهتر از آنجا کجا می‌توانست برود! حتی اگر گلولهٔ توپ در کنارش منفجر می‌شد، از جای خود تکان نمی‌خورد.

در میان حرارت مطبوعی می‌پخت. نیم تنه اش به پشتش چسبیده بود، از لذتی که تمام اعضایش را سست می‌کرد، بیخود شده بود، آرنجها را به میز تکیه داده و چشمانش را به نقطهٔ مجهولی دوخته بود. در یکی از میزهای مجاور او دو مشتری، یکی درشت هیکل و زمخت و دیگری چاق و کوتوله، از شدت مستی همدیگر را بغل کرده بودند و او از تماشای آنها لذت میبرد. آری، او به «آسوموار»، به صورت باباکلمب که شبیه یک خیک روغن خوک بود، به مشتریهائی که پیپ هایشان را می‌کشیدند و نعره می‌زدند و به زمین تف می‌کردند، به چراغ گازهای بزرگ که آئینه ها و شیشه های عرق را شعله ور می‌ساخت،نگاه می‌کرد و می‌خندید. بوی مشروب دیگر ناراحتش نمی‌کرد. برعکس دماغش را غلغلک میداد و حتی برایش خوشایند بود. پلکهای چشمش بسته میشد و بی آنکه احساس نفس تنگی کند، نفس های مقطعی میزد و خواب آرامی برتمام وجودش مسلط میشد. پس از سومین گیلاس کوچک، چانه اش را روی دستها رها کرد. بجز «کوپو» و رفقای او دیگر کسی را نمیدید. اکنون صورتهایشان کاملا نزدیک هم بود. برروی گونه هایش نفسهای گرم آنها را احساس میکرد. ریشهای کثیف آنها را نگاه میکرد، گوئی می‌خواست موهای آنها را بشمارد. در این ساعت شب، همه شان مست لایعقل بودند. «مه بوت» که هنوز پیپ خود را از میان دندانها بیرون نیاورده بود، مانند گاو تنبلی جدی و ساکت بود و دهانش کف کرده بود. «بیبی لاگریاد» هم شرح میداد که چطور یک بطری شراب را بیک جرعه سر کشیده است.

در این اثناء «بک ساله» که به لقب «بواسان سواف» معروف بود گردونهٔ قمار را آورده بود و با «کوپو» سر پول شراب بازی میکرد:

ــ دویست! چه بخت بدی! همیشه نمره های خوب نصیب تو می‌شود!

عقربهٔ گردونه جیرجیر میکرد: تصویر «الههٔ ثروت» که زن قرمز درشت اندامی بود و درپشت شیشه ای نقش شده، می‌چرخید و از آن بجز لکهٔ گرد قرمزی که شبیه لکهٔ شراب بود، چیز دیگری دیده نمی‌شد.

ــ سیصد و پنجاه!... آه، خدا لعنت کند! دیگر من بازی نمی‌کنم.

«ژروز» هم دلش برای بازی لک زده بود! پشت سر هم گیلاس خود را سرمی‌کشید و «مه بوت» را «بچه جان» خطاب می‌کرد. پشت سر او شیر بشکهٔ شراب که باز شده بود مرتباً کار می‌کرد و صدای آن مانند صدای رودخانهٔ زیرزمینی شنیده

می‌شد... دلش می‌خواست این صدا قطع بشود و چون از رسیدن باین آرزو ناامید می‌شد، دچار خشم می‌گشت. می‌خواست روی بشکهٔ بزرگ بپرد و چنانکه گوئی با جانوری می‌جنگد، آن را لگدکوب سازد و شکمش را سوراخ کند. همهٔ مناظر در هم و آشفته می‌شد. احساس می‌کرد که بشکه از جای خود تکان می‌خورد و با پاهای مسینش او را می‌گیرد و اکنون رودخانه ای از درون جسم او عبور می‌کند.

سپس همه چیز در اطراف او شروع به رقصیدن کرد و چراغهای گاز مثل ستاره سوسو می‌زدند. «ژروز» کاملا مست شده بود.

خلاصهٔ بقیهٔ کتاب

سم مهلک الکل تأثیرات خود را درآنها می‌بخشد. «کوپو» پس از گذراندن چند بحران در بیمارستان «سنت‌آن» در بخش مخصوص دیوانگان الکلی در اتاق انفرادی جان می‌دهد. «ژروز» نیز به آخرین حد تنگدستی و ذلت می افتد و در یک انبار زیر شیروانی برروی مشتی علف که رختخواب او را تشکیل می‌دهد، آخرین نفس خود را برمی‌آورد. جسد او را دو روزپس از مرگش براثر بوئی که از کلبه اش می آید پیدا می‌کنند.

تپلی Boule de Suif
گی دوموپاسان Guy de Maupssant (۱۸۵۰ ـ ۱۸۹۳)
ترجمهٔ محمد قاضی

خلاصهٔ کتاب

فرانسه در اشغال آلمانیها است. دلیجانی که حامل عده‌ای از افراد طبقات مختلف فرانسهٔ آن دوره است یعنی اشراف، بورژواها، یک دموکرات هوچی، چند راهبه و بالاخره یک فاحشه از «روآن» حرکت می‌کند. مسافران دلیجان باین فاحشهٔ حقیر که «بول دوسویف» (تپلی) نامیده می شود، اهمیتی نمی دهند، حتی او را تحقیر می‌کنند. ولی سبد «تپلی» پر از خوراکی است و همسفران او از گرسنگی مشرف به مرگند. گرسنگی آنان و بذل و بخشش «تپلی» باعث میشود که دشمنی ها از یاد برود و همه بهم نزدیک شوند. لحظه ای بعد، یک افسر آلمانی فقط برای اینکه دلش خواسته است، جلو دلیجان را می‌گیرد و چون «تپلی» را می بیند، از او خوشش می آید. محرومیت از ادامهٔ مسافرت، همهٔ طبقات را متحد می‌سازد و کلیهٔ مسافران بجنب و جوش می افتند. حتی راهبه های خوش قلب نیز «تپلی» را راضی میکنند که با افسر آلمانی خوش رفتاری کند. چون راضی میشود و بلطف او دلیجان دوباره براه می افتد، مسافران دلیجان که شکمشان سیر شده و از جانب افسر آلمانی نیز خیالشان راحت شده است از «تپلی» رو می‌گردانند و نسبت باو ابراز تنفر می‌کنند. «تپلی» بجز گریه چارهٔ دیگری ندارد و صدای گریهٔ او با صدای سوت جوان دموکرات که لاینقطع سرود مارسیز را میزند، مخلوط میشود. اکنون صحنهٔ صرف غذا در دلیجان را با ترجمهٔ آقای محمد قاضی نقل می‌کنیم:

دلیجان چنان آهسته راه می‌پیمود که در ساعت ده صبح هنوز چهار فرسخ نرفته بود. مردها سه بار پیاده شدند تا سربالایی های تند جاده را پیاده طی کنند. کم کم دلشان به شور می افتاد زیرا بنا بود ناهار را در تت[1] صرف کنند و اکنون امید نداشتند که غروب هم به آنجا برسند. همه مترصد بودند قهوه خانه ای بر سر راه ببینند که ناگهان دلیجان در چالهٔ پر برفی افتاد و بیرون کشیدن آن دو ساعت تمام به طول انجامید.

اشتها هردم افزون می شد و حواس‌ها را مغشوش می‌کرد؛ و چون نزدیک شدن پروسی ها و عبور دسته های ارتش فرانسه تمام کسبه را ترسانده و رمانده بود مشروب‌فروشی یا قهوه خانه ای هم در سر راه دیده نمی شد.

آقایان برای به دست آوردن خوراکی به کلبه های دهقانی مزارع کنار جاده شتافتند ولی در آنجا حتی نان هم پیدا نکردند، زیرا دهقانان که اعتماد به کسی نداشتند از ترس غارت سربازان، که چیزی برای خوردن گیرشان نمی‌آمد و هرچه سراغ می‌کردند به زور می‌گرفتند، آذوقهٔ خود را مخفی می‌کردند.

نزدیک ساعت یک بعدازظهر، لوازو اعلام کرد که واقعاً احساس گرسنگی شدیدی می‌کند. مدت‌ها بود که سایرین نیز مانند او از گرسنگی رنج می‌بردند و احتیاج شدید به سدجوع، که هردم رو به تزاید می‌نهاد، نطق همه را کور کرده بود.

گاه گاه یکی از مسافران خمیازه ای می‌کشید و یکی دیگر بلافاصله از او تقلید می‌کرد؛ و بدین ترتیب هریک به نوبهٔ خود برحسب اخلاق و آداب دانی و وضع اجتماعی خویش دهانی با سروصدا یا با ادب و نزاکت باز می‌کردند و در همان دم جلو آن حفرهٔ گشاده را که بخار از آن بیرون می زد با دست می‌گرفتند.

تپلی چندین بار خم شد، گفتی چیزی زیر دامان خود جستجو می‌کرد. لحظه ای مردد ماند و به اطرافیانش می‌نگریست و سپس آهسته و آرام قد راست می‌کرد. چهره ها پریده و منقبض بود. لوازو اظهار کرد که حاضر است هزار فرانک به بهای یک تکه گوشت ران خوک بپردازد. زنش حرکتی اعتراض‌مانند کرد و سپس آرام گرفت. هر وقت صحبت از ولخرجی به میان می‌آمد او همیشه ناراحت می شد و حتی در این زمینه شوخی هم سرش نمی‌شد. آقای کنت گفت: «راستش اینکه من هم حال خوشی

1. Totes

ندارم. تعجب می‌کنم که من چطور به فکر آوردن غذا نبوده‌ام.»

و هرکس خود را بدین نحو سرزنش می‌کرد.

با این وصف آقای کورنوده قمقمه‌ای پر از مشروب «رم» داشت. تعارف کرد ولی تعارف او به سردی رد شد. فقط لوازو دو جرعه نوشید و وقتی قمقمه را پس داد تشکری کرد و گفت: «این هم خوب است، لااقل معده را گرم می‌کند و اشتها را فریب می‌دهد.»

الکل او را بر سر نشاط آورد و پیشنهاد کرد که به پیروی از داستان **مسافران کشتی** که مردم به آواز می‌خوانند، حاضران مسافری را که از همه چاق‌تر است بخورند. این اشارهٔ غیرمستقیم به تپلی، کسانی را که مؤدب‌تر بودند ناراحت کرد. کسی جواب نداد. فقط کورنوده لبخندی زد. دو خواهر مقدس اکنون از تسبیح گرداندن و دعا خواندن بازایستاده و هردو دست در آستین‌های بلند خود فرو برده، آرام و بیحرکت نشسته و چشمان خود را به زیر انداخته بودند و بی شک عذابی را که بر ایشان نازل کرده بود به آستان او عرضه می‌کردند.

بالاخره ساعت سه بعدازظهر چون به وسط بیابانی رسیده بودند که تا چشم کار می‌کرد دشت و صحرا بود و حتی ده کوره‌ای هم به‌نظر نمی‌رسید تپلی یک دفعه خم شد و از زیر نیمکت خود سبد بزرگی را که در حولهٔ سفیدی پیچیده بود بیرون کشید.

اول یک بشقاب کوچک چینی و یک لیوان ظریف نقره و بعد قابلمهٔ بزرگی را که دو جوجهٔ کامل تکه‌تکه کرده و چربی گرفته در آن بود بیرون آورد. باز در سبدش چیزهای خوب دیگری مثل شیرینی تازه و میوه و نان‌قندی و خوراکی‌های دیگر، همه پیچیده و مرتب، دیده می‌شد، و این همه برای یک مسافرت سه روزه تهیه دیده شده بود تا در مسافرخانه‌ها احتیاج به خوردن چیزی پیدا نشود. گردن چهار بطری از وسط بسته‌های خوراکی بیرون آمده بود. تپلی یک بال جوجه را برداشت و با کمال ظرافت، همراه با یکی از آن گرده‌نان‌های کوچک که در نرماندی به «رژانس» معروف است به خوردن پرداخت.

همهٔ نگاه‌ها به سوی او کشیده شد، سپس بوی غذا پیچید و سوراخ دماغ‌ها را بازکرد و آب فراوانی به دهان‌ها انداخت که توأم با پیچیدن صدای انقباض آرواره‌ها در زیر گوش‌ها بود. نفرت و تحقیر خانم‌ها نسبت به این دخترک وحشیانه شد، چنانکه

آرزو می‌کردند او را بکشند یا خود او و لیوان و سبد خوراکی هایش را از توی دلیجان به روی برف ها بیندازند.

لیکن لوازو قابلمهٔ جوجه ها را با چشم می‌بلعید. آخر گفت: «خوشبختانه خانم بیش از ما احتیاط به خرج داده است. اشخاصی هستند که همیشه فکر همه چیز را می‌کنند.»

تپلی سر برداشت و به او نگاه کرد و گفت: «میل دارید بفرمایید آقا! سخت است که انسان از صبح تا این ساعت ناشنا بماند.»

لوازو تعظیمی کرد و گفت: «راستش خانم، من نمی‌توانم تعارف شما را رد کنم، چون دیگر قادر به خودداری نیستم. آدم در جنگ باید جنگی باشد، اینطور نیست خانم؟»

و سپس نگاهی به اطراف انداخت و باز گفت: «در روزهای وانفسا مثل چنین روزی برخورد با کسانی که به آدم احسان می‌کنند لذت دارد.»

لوازو روزنامه ای را که همراه داشت روی زانو پهن کرد تا شلوارش کثیف نشود و با نوک چاقویی که در جیب داشت یک ران جوجه را که چربی روی آن برق می‌زد بلند کرد، یک تکهٔ آن را به دندان کند و سپس با چنان لذت و اشتهایی به جویدن پرداخت که آه عمیقی حاکی از یأس و اندوه از داخل دلیجان برخاست.

لیکن تپلی به لحنی متواضع و مهربان به خواهران مقدس تعارف کرد که خوردن ماحضرش شرکت کنند. هردو فی الفور پذیرفتند و پس از زمزمه ای تشکرآمیز، بی آنکه سر بردارند، به سرعت بنای خوردن گذاشتند.

کورنوده نیز تعارف همسایهٔ خود را رد نکرد و با خواهران مقدس، با پهن کردن روزنامه روی زانوان خود یک نوع میز ناهارخوری درست کردند.

دهان ها لاینقطع باز و بسته می‌شدند و می‌بلعیدند و می‌جویدند و بیرحمانه فرومی‌دادند. لوازو در آن گوشه که نشسته بود امان نمی‌داد و آهسته زنش را هم تشویق می‌کرد که از او تقلید کند. خانم تا مدتی مقاومت کرد ولی بالاخره پس از احساس یک انقباض شدید در روده ها تسلیم شد. آن وقت شوهر لحن خود را مؤدب تر کرد و از «مصاحب زیبا»ی خویش پرسید که اگر اجازه می‌فرمایید لقمه ای هم برای بانو لوازو بگیرم.

تپلی گفت: «بلی، آقا، حتماً حتماً!»
و با لبخندی شیرین قابلمه اش را جلو او نگاه داشت.

وقتی بطری اول شراب «بوردو» را باز کردند دچار سرگردانی عجیبی شدند، چون یک لیوان بیشتر در بساط نبود. ناچار همان لیوان را بعد از پاک کردن به هم پاس می‌دادند. فقط کورنوده برای جلب توجه تپلی، دهانش را به آن نقطه از لیوان که هنوز از رطوبت لب های همسایهٔ خوشگلش تر بود چسباند.

در این هنگام کنت و کنتس دوبره‌ویل و آقا و خانم کاره‌لامادون که مابین جمعی خورنده گیر کرده بودند و بوی غذا هم کلافه شان کرده بود چنین عذاب وحشتناکی را که نام تانتال[1] زنده به آن است تحمل می‌کردند. ناگهان زن جوان مدیر کارخانجات ریسندگی آهی کشید که همهٔ سرها به سوی او برگشت. رنگ صورت او از برف های صحرا سفیدتر شده بود. چشمانش بسته شد و سرش به زیر افتاد. از هوش رفته بود. شوهرش دیوانه‌وار همه را به کمک خواست. همه دستپاچه شده بودند که ناگاه آن خواهر مقدس، که مسن تر بود، سر مریض را در بغل نگاه داشت و لیوان تپلی را به لب های او برد و چند قطره شراب در دهانش ریخت. بانوی زیبا تکانی خورد و چشم باز کرد و لبخندی زد و به لحنی محتضرانه اظهار کرد که اکنون حالش بسیار خوب است. ولی برای آنکه این صحنه تکرار نشود خواهر مقدس مجبورش کرد که یک لیوان از آن شراب بردو بنوشد و سپس به گفته افزود: «این از گرسنگی است و هیچ چیز دیگر نیست!»

آنگاه تپلی با چهرهٔ سرخ و برافروخته و با حال دستپاچگی نگاهی به چهار مسافر که هنوز ناشتا مانده بودند کرد و گفت: «خدایا! نمی‌دانم جرأت بکنم به این آقایان و این خانم ها هم تعارف بکنم...»
و بلافاصله از ترس توهین ایشان ساکت شد.

۱. Tantal: پادشاه لیدی که خدایان را دعوت کرد و پسر خود را برای ایشان سربرید و ژوپیتر خدای خدایان به کیفر این عمل او را محکوم کرد که تا زنده است تشنه و گرسنه درپای درختان میوه دار و در وسط شطی آویخته باشد ولی هرگز آب به لبش نرسد و دستش از شاخه های میوه کوتاه باشد. عذاب تانتال در ادبیات ضرب المثل است. ــ م.

لوازو رشتهٔ سخن را به دست گرفت و گفت: «عجبا! در چنین مواقعی همه با هم برادرند و باید به هم کمک کنند! یاالله خانم ها! تعارف نکنید! رد احسان جایز نیست! از کجا معلوم که جایی برای بیتوتهٔ شب پیدا کنیم؟ با این راهی که ما می‌رویم تا فردا ظهر هم به «تت» نخواهیم رسید.»

همه در تردید بودند و کسی جرأت نمی‌کرد مسؤولیت گفتن «بلی» را به گردن بگیرد.

لیکن کنت قضیه را حل کرد. رو به سوی دخترک چاق و چله و کمرو برگرداند و حالت نجیب زادهٔ بزرگواری به خود گرفت و به او گفت: «خانم، ما با کمال حقشناسی تعارف شما را قبول می‌کنیم!»

Nana نانا
امیل زولا
ترجمهٔ عبدالله توکل

برای آشنائی با رمان نانا بهتر است به نقل عبارتی از ژان پل سارتر اکتفاء کنیم. سارتر می‌گوید: «تیبوده[1] زولا را نویسنده‌ای حماسی می‌شمرد. این درست است. اما درعین حال باید او را نویسنده‌ای اساطیری نیز به شمار آورد. زیرا اغلب شخصیت‌های او درعین حال اسطوره هستند. به عنوان مثال «نانا» که فاحشهٔ مشهوری در دوران امپراطوری دوّم شده است، از طرفی دختر «ژروز» است، اما پیش از هر چیزی یک اسطوره است: آفتی است از نسل پرولتاریای درهم شکسته که انتقام طبقهٔ خود را از مردان طبقهٔ حاکم می‌گیرد...»[2]

یکی از این مردان طبقهٔ حاکم که همهٔ دارائی خود را به پای نانا ریخته و از هستی ساقط شده است «کنت دو واندوور»[3] است که آخرین امیدش رابه شرکت دادن اسب‌هایش درمسابقهٔ اسبدوانی و شرط‌بندی بر سرآنها بسته و رسوائی به‌بار آورده است. درصفحاتی از این فصل مسابقه که دراینجا (ازترجمهٔ چاپ نشدهٔ عبداله توکل) نقل می‌کنیم، شاهد شرح جزئیات مسابقه ونیزپایان فجیع زندگی کنت هستیم.

1. Thibaudet

2. J. P. Sartre, Plaidoyer pour les intellectuele, Toisieme conférence, L,E crivain est_il un intellectuel? P. 96, Idées / Gallimard, paris, 1972.

3. Comte de Vandeuvres

قسمت‌هائی از فصل یازدهم

آن روز یکشنبه، مسابقهٔ جهانی اسبدوانی پاریس، در زیر آسمان منقلب و دم گرفتهٔ نخستین روزهای گرم ماه ژوئن، در «بوادو بولونی»[۱] صورت می‌گرفت. صبح، آفتاب در میان مهی نارنجی سربرزده بود، اما در حدود ساعت یازده که کالسکه ها به میدان اسبدوانی «لونشان»[۲] می‌رسیدند، باد جنوب ابرها را رُفته بود، بخارهای خاکستری رنگ مثل شقه های دراز کنار می‌رفت، روزنه هائی به رنگ نیلی تند که به سوی آسمان باز می‌شد، از این سر تا آن سر افق گسترش می‌یافت، و در فروغ اشعهٔ خورشیدی که از خلال دو پاره ابر بر زمین می‌تافت، همه چیز، جمعیتی که کم کم از ازدحام کالسکه ها، سوارها و پیاده‌ها انباشته می‌شد، زمین مسابقه ای که هنوز تهی بود. به اتفاق سایبان داور، تیر مقصد، تیرهای اعلان شماره ها، و پس از آن، در روبرو، در میانهٔ محوطهٔ توزین، پنج صفه ای که قرینهٔ یکدیگر بود و غرفه های آجری و تخته ای شان طبقه به طبقه روی هم نهاده شده بود، ناگهان برمی افروخت. و فراتر از این چیزها، دشت پهناور که پیرامونش را درختان کوچکی فرا گرفته بود و در سمت غرب، پشته های سراپا بیشهٔ «سن کلو»[۳] و «سورن»[۴] که نیمرخ عبوس «مون والرین»[۵] بر آن تسلط داشت، سدی در برابرش برمی افراخت، شناور در آفتاب نیمروز، گسترش می‌یافت.

نانا که چنان به هیجان آمده بود که تو گفتی این مسابقهٔ بزرگ سرنوشتش را روشن خواهد کرد، خواست که درپای نرده بغل تیر مقصد جای بگیرد. بسیار زود و پیش از بسیاری دیگر، سوار کالسکهٔ نقره‌نشان خود آمده بود که یکی از هدایای «کنت موفا»[۶] بود. کالسکه ای که به شیوهٔ کالسکهٔ «دوک دومون»[۷] به چهار اسب سفید و بسیار زیبا بسته شده بود و در آن میان بر پشت دو اسب، جلودارانی می‌دیدی. هنگامی که به اتفاق دو جلودار بر پشت اسب‌های سمت چپ، و دو فرّاش بی حرکت ایستاده در پشت کالسکه، در آستانهٔ چمن پدیدار شده بود، ازدحامی درمیان جماعت به‌بار آمده بود، تو گفتی که ملکه‌ای می‌گذشت. آنچه برتن داشت، رنگ های اصطبل «واندوور»، رنگ آبی و رنگ سفید، بود که در لباسی شگرف تجسم یافته بود. نیمتنهٔ

1. Bois de Boulogne 2. Longchamp

3. Saint_Cloud 4. Suresnes 5. Mont_Valérien

6. Comte Mufa 7. Duc d, Aumont

بی آستین و به اندازهٔ دست و دامن ابریشم آبی قالب تن که در پشت کمر به شکل چنبره‌ای درشت برآمده بود... پس از آن، پیراهن اطلس سفید، آستین های اطلس سفید، حمایل از اطلس سفید به شکل صلیب و همه آراسته به مغزی سیمینی که در زیر آفتاب برق می‌زد. و گذشته از همهٔ این چیزها، بی باکانه، برای آنکه بیشتر به چابکسواری شباهت داشته باشد کلاه بی لبهٔ آبی رنگ و آراسته به پر سفیدی بر روی تودهٔ گیسو یش گذاشته بود که حلقه های زرینش، به مانند گیس بافتهٔ حنائی درشتی بر وسط پشتش فرومی‌ریخت.

ساعت زنگ نیمروز را می‌نواخت. برای مسابقهٔ «جایزهٔ بزرگ» می‌بایست بیشتر از سه ساعت در انتظار ماند. هنگامی که کالسکه پای نرده جای گرفت، نانا چنان به فراغت لنگر انداخت و همهٔ قیدها را کنار گذاشت که گفتی در خانهٔ خودش بود. این هوس به سرش زده بود که [سگش] «بیژو» و [بچه اش] لوئی کوچولو را با خود بیاورد. سگ که در دامنش غنوده بود، با همهٔ گرما، از سرما می‌لرزید. در صورتی که بچه که به روبان‌ها و دانتل ها آراسته شده بود، قیافه ای بینوا و گنگ داشت که در هوای آزاد رنگ باخته بود و مثل موم زرد شده بود. با اینهمه، زن جوان بی آنکه در بند مردم این پهلو و آن پهلو باشد، به صدای بسیار بلند با ژرژ و فیلیپ هوگون گپ می‌زد، که روی نیمکت دیگر، میان چنان توده‌ای از دسته گلهای سفید و گلهای آبی «فراموشم مکن» نشسته بودند که دیگر تا شانه ها دیده نمی‌شدند.

چنین می‌گفت:

ـــ و چون به ستوهم می‌آورد، در را نشانش دادم.... و دو روز است که قهر کرده است.

از کنت موفا حرف می‌زد، اما یگانه نکته اینجا بود که علت راستین این نخستین مشاجره را به دو جوان نمی‌گفت....

. . . .

در خلال این احوال، چمن پر می‌شد. کالسکه هایی، پشت سر هم، از دروازهٔ آبشار[1]، در صفی فشرده و پایان ناپذیر می‌آمدند. کالسکه هایی بسیار بزرگ، مثل

1. la Porte

«پولین»[۱] که با پنجاه مسافر خودش، از بولوار ایتالیائی ها به راه افتاده بود و اکنون می‌خواست که در سمت راست صفه ها بایستد. سپس، کالسکه های «شکاری»، کالسکه های چهار چرخهٔ روباز، کالسکه های چهارچرخهٔ دو سایبانه ای مثل دسته گل و آمیخته به درشکه های زهوار در رفته ای که اسبانی مردنی تکانشان می‌دادند، و کالسکه های چهاراسبه ای که چهار اسبشان را به جلو انداخته بودند، و دلیجان هایی که صاحب هایشان، در بالا، روی صندلی های سقف، نشسته بودند و پیشخدمت ها را گذاشته بودند که تو بمانند و سبدهای شامپانی را نگهدارند. و از این گذشته کالسکه های عنکبوت گونهٔ بسیار سبک و یک اسبه ای که از چرخ های بسیار بزرگشان برقی چون برق پولاد می‌تافت، درشکه هایی بسته به دو اسب پشت سرهم، روباز و سبک به ظرافت چرخ ها و دنده های ساعت، که درمیان صدای زنگوله ها تیز می‌رفتند. گاه به گاه اسب سواری می‌گذشت، موجی از پیاده ها، هراسان از میان کالسکه ها می‌دوید. در روی علف، ناگهان غرش دوردستی که از خیابان های «بوا» می‌آمد، در میان خش خشی گنگ گسسته می‌شد، دیگر به جز همهمهٔ جماعت رو به فزونی، و فریادها و نداها و صداهای تازیانه ای که در هوای آزاد به راه می افتاد، چیزی شنفته نمی‌شد. و، هنگامی که خورشید، در زیر زخمه های باد، دوباره بر لبهٔ ابری نمایان می‌شد، رگه های زرین بر میدان مسابقه می‌تافت و زین ها و برگ ها و تنه های رنگ و روغن خوردهٔ کالسکه ها را می اندوخت و لب های زنان را فروغی آتشگون می‌داد. در صورتی که، میان این غبار روشنایی، کالسکه رانان روی صندلی های بسیار بلند خودشان با تازیانه های بزرگشان می‌سوختند.

و اما «لابوردت» از کالسکهٔ چهارچرخه ای پیاده می‌شد که «گاگا» و «کلاریس» و «بلانش دوسیوری» جائی در آن برایش نگه داشته بودند. و چون می‌خواست که به عجله از زمین مسابقه بگذرد و به محوطهٔ توزین برود، نانا ژرژ را واداشت که صدایش بزنند و چون پیش آمد زن جوان خنده کنان پرسید:

ــ مظنهٔ من چند است؟

از «نانا»ی کره مادیان حرف می‌زد. از آن نانا که در مسابقه برای جایزهٔ

1. Pauline.

«دیان»[1] تن به شکستی ننگین داده بود و حتی در آوریل و مه گذشته در مسابقهٔ جایزهٔ «دکار»[2] و «گراندپول ده‌پرودوی»[3] که هردو را «لوزینیان»، اسب دیگر اصطبل واندوور، برده بود، مقام دوم را هم به‌دست نیاورده بود. و همانندم، لوزینیان بت اعظم شده بود. و از روز پیش، بی منت، بر سرش دوبه‌یک شرط بسته می‌شد.

لابوردت جواب داد:

ــ هنوز هم پنجاه بریک.

نانا که از این شوخی خوشش آمده بود، از پی حرف هایش گفت:

ــ وای! چندان ارزشی ندارم. پس، بر سر خودم شرط نمی‌بندم... نه، اگر به دار هم آویخته شوم این کار را نمی‌کنم! یک سکه هم بر سر خودم شرط نمی‌بندم.

لابوردت که بسیار عجله داشت، می‌خواست که برود. اما نانا صدایش زد. رهنمود و نصیحتی می‌خواست. او که با دنیای مربی ها و سوارکارها در ارتباط بود، دربارهٔ اصطبل ها اطلاعی مخصوص داشت و حدس‌هایش بیست دفعه درست از آب درآمده بود. لقب سلطان پیشگویان و جامع اخبار نهان به او داده شده بود.

زن جوان پشت سرهم می‌گفت:

ــ بگو ببینم، بر سر کدام اسب ها باید شرط ببندم؟ مظنهٔ این اسب انگلیسی چند است؟

ــ «اسپیریت»[4] را می‌گوئی، سه بریک... «والریوی دوم»[5] هم سه بر یک... و اما اسب های دیگر، «کوستیوس»[6] بیست‌وپنج بریک، ازار[7] چهل بریک، «بوم»[8] سی بریک «پیشنت»[9] سی و پنج بریک «فرنژ پیان»[10] ده بریک...

ــ نه، بر سر اسب انگلیسی شرط نمی‌بندم... من وطن‌پرست هستم... خوب، چه می‌گوئی شاید «والریوی دوم» باشد؟.. قیافهٔ «دوک دوکوربروز»[11] همین چند لحظه پیش از شادمانی برافروخته بود... اِه! پس از همهٔ این چیزها شاید این کار

1. Dian 2. Prix des Cars

3. Grande Poule des Produis

4. Spirit 5. Valerio II 6. Cosinus

7. Hasard 8. Boum 9. Pichenette

10. Frangipane 11. Duc de Corbreuse

را نکنم دربارهٔ شرط‌بندی پنجاه لویی بر سر «لوزینیان»، چه می‌گوئی؟

لابوردت به‌نحوی غریب به‌سوی او می‌نگریست. زن جوان خم شد و آهسته سؤالی از وی کرد. چه، می‌دانست که واندوور به وی دستور داده است که برایش با واسطه‌های مسابقه معامله‌هائی بکند تا بتواند در شرط‌بندی‌های خود آزادی بیشتری داشته باشد. و اگر اطلاعی به‌دست آورده بود، هرآینه می‌توانست به او بگوید. اما لابوردت توضیحی نداده، بر گردنش گذاشت که به شمّ وی اعتقاد داشته باشد. پنجاه لویی او را به هرگونه‌ای که صلاح بداند در راه شرط‌بندی به کار خواهد انداخت و او از این کار پشیمان نخواهد شد. و چون گذاشتش که برود، خوش و خندان فریاد زد:

ـــ هر اسبی که بخواهی! اما نه بر سر نانا که یابوست!

قهقهه‌ای در کالسکه به راه افتاد. به‌نظر جوان‌ها این بذله بسیار خوشمزه می‌نمود، در صورتی که لویی کوچولو بی آنکه از مطلب سر دربیاورد، چشم‌های رنگ باخته‌اش را به‌سوی مادر خویش ـــ که طنین دادهایش وی را به حیرت می‌انداخت ـــ برمی‌گرداند....

. . . .

... نجوائی به راه افتاد و گروه‌ها کنار رفتند. سروکلهٔ واندوور پیدا شد. نانا چنین وانمود کرد که پکر شده است:

ـــ اه! لطف فرموده‌اید که در این موقع آمده‌اید!.. و من در آرزوی دیدن محوطهٔ توزین می‌سوزم.

گفت:

ـــ پس بیایید، هنوز وقت هست. می‌توانید گشتی بزنید. از قضا من توی جیبم بلیطی مخصوص بانوان دارم.

و بازو به بازویش داد و وی را که از مشاهدهٔ نگاه‌های آغشته به حسد لوسی و کارولین و زنان دیگر به دنبال خویشتن کیف می‌کرد، با خود برد. در پشت سرش، پسران خانوادهٔ هوگون و لافالواز که در کالسکه مانده بودند، بازهم با شامپانی او از مردم پذیرایی می‌کردند. نانا رو به آنان بانگ می‌زد که یکی دو دقیقهٔ دیگر برمی‌گردد.

اما واندوور که چشمش به لابوردت افتاده بود، صدایش زد. و دو سه جملهٔ کوتاه به یکدیگر گفتند.

ــ همه چیز گرد آورده شد؟

ــ آری.

ــ تا چه مبلغی؟

ــ هزار و پانصد لویی، از این ور و آن ور.

چون نانا کنجکاوانه گوش تیز کرده بود، دهانشان را بستند. واندوور که بسیار دستخوش هیجان عصبی بود، همان چشم‌های روشنی را داشت که شررها از آن می‌جست و شبی که از آتش زدن خود و اسب‌هایش حرف می‌زد، وی را به هراس می‌انداخت. هنگام عبور از زمین مسابقه، زن جوان صدایش را پائین آورد و به لفظ تو با وی حرف زد:

ــ راستی، توضیحی به من بده... چرا مظنهٔ کره مادیانت بالا می‌رود؟ این مسأله هیاهویی به بار آورده است!

واندوور به رعشه افتاد و این سخن‌ها از دهنش درآمد:

ــ آه! ور می‌زنند... این شرط‌بندها چه جماعتی هستند! وقتی که من اسبی دارم که گمان می‌برند برندهٔ مسابقه شود همه به سویش هجوم می‌آورند، و دیگر چیزی برای خودم نمی‌ماند. و چون اسبی که انتظار پیروزیش نمی‌رود مشتری پیدا کرد، دادشان درمی‌آید و چنان بانگ و فریاد برمی‌آورند که انگار زنده زنده پوستشان را می‌کنی.

نانا از پی حرف‌هایش گفت:

ــ برای اینکه می‌بایست به من خبر بدهی، من شرط بسته‌ام. این کره مادیان بخت پیروزی دارد؟

خشمی ناگهانی، بی دلیل بر او چیره شد:

ــ آه! دست از سر من بردار... همهٔ اسب‌ها بخت پیروزی دارند. آری، مظنه بالا می‌رود! برای آنکه یکی بر سرش شرط بسته است. چه کسی؟ نمی‌دانم... اگر قرار این باشد که تو با سؤال‌های سفاهت‌بار خودت مرا به ستوه بیاری، بهتر این است که رهایت کنم و بروم.

این لحنی که بکار می‌برد نه مطابقتی با خلق و سلیقه‌اش و نه مطابقتی با عادت‌هایش داشت. نانا بیشتر از آنکه دلگیر شود، دستخوش تعجب شد. وانگهی

واندوور خجل مانده بود. و چون زن جوان به لحنی خشک خواهش می‌کرد که مؤدب باشد، پوزش خواست. مدتی بود که بدینگونه ناگهان گرفتار تغییر خلق می‌شد. همه کس، در دنیای عیش و عشرت و محافل اعیان و اشراف پاریس می‌دانست که آن روز واپسین ورق خود را بازی می‌کند. اگر اسب‌هایش برنده نمی‌شدند، و آن مبالغ گزافی را که برسرشان شرط بسته شده بود، باز هم به باد می‌دادند، مصیبت و اضمحلال بود. چوب بست اعتبارش، ظاهر رفیع زندگیش که از پای بند خورده شده بود و تو گفتی که شهوت‌رانی و بدهکاری زیرش را تهی کرده بود، درهم فرومی‌ریخت و طنین این درهم فروریختگی و ورشکستگی همه جا را فرامی‌گرفت. و همه کس هم می‌دانست که نانا آن پری دریایی آدمخوار، آن خانه‌براندازی بود که کارش را ساخته بود، واپسین زنی بود که پای در این ثروت به تزلزل افتاده نهاده بود و هرچه مانده بود، رُفته بود. از هوس‌هایی دیوانه‌وار، از طلاهایی که به باد داده شده بود، از سفری که به «بادن بادن» رفته بود و نگذاشته بود که آنجا چیزی برایش بماند که بتواند صورت حساب هتل را بپردازد، ازمشتی الماس داستان‌ها گفته می‌شد که شبی درعالم مستی در آتش ریخته بود تا ببیند که مثل ذغال می‌سوزد یا نه؟ کم کم، با آن اندام گوشتالودش، خنده‌های هرزه‌اش که یادگار ایام حومه‌نشینیش بود، برگردهٔ این نوباوهٔ چنان مفلس و چنان ظریفِ نژادی کهن سوار شده بود. و او، اکنون هست ونیستش را در او گذاشته بود و از بس که دستخوش ذوق شهوت و کثافت و سفاهت خویشتن شده بود که حتی نیروی آن روح شکّاکش را هم از دست داده بود. یک هفته پیش، نانا وعدهٔ قصری را در ساحل نورماندی، میان «لوهاور» و «تروویل»[1]، ازوی گرفته بود. و وی واپسین آبرویش را در گرو آن می‌دانست که به عهد خویش وفا کند. یگانه مسأله این بود که نانا به ستوهش می‌آورد، و ازبس که این زن را موجودی احمق می‌دید، هرآینه می‌توانست بزندش....

. . . .

سرانجام از کلاه فرنگی بیرون می‌رفتند که واندوور اندک سری برای واسطه‌ای دیگر تکان داد، و این یکی، آن‌وقت، جسارتی به خود داد و صدایش زد.

1 . Trouville

یکی از کالسکه رانان پیشین وی، و مردی بسیار درشت هیکل و بسیار چهارشانه بود که سینه ای به ستبری سینهٔ گاو و صورتی بسیار سرخ داشت و اکنون که بخت خویش را، با سرمایه ای که از منبع مشکوک به دست آورده بود، در مسابقه های اسبدوانی می‌آزمود، کنت برای تسهیل پیشرفت و کامیابی او کوشش به کار می‌برد، شرط بندی های نهانش را به عهدهٔ او می‌گذاشت و باز هم او را به چشم نوکری می‌نگریست که چیزی از وی پنهان داشته نمی‌شود. با همهٔ این حمایت ها، این مرد پشتِ سرهم مبالغی سنگین باخته بود، و وی نیز آن روز، با چشم هایی پر از خون، واپسین ورق خویش را بازی می‌کرد، و چنین می‌نمود که در آستانهٔ حملهٔ صرع است.

واندوور بسیار آهسته پرسید:

ــ خوب! مارشال، چه مبلغی شرط بسته اید؟

واسطه نیز صدایش را پایین آورد و جواب داد:

ــ پنجهزار لویی شرط بسته ام. خوب است یا نه؟... و باید در حضور مبارک اعتراف کنم که مظنه را تنزل دادم و سه بریک شرط بستم.

واندوور چنین نمود که دلگیر شده است.

ــ نه، نه، نمی‌خواهم این کار را بکنید، بی درنگ دو بریک شرط بندی کنید. دیگر حرفی ندارم، مارشال.

مارشال با تبسم فروتنانهٔ همدستی، به دنبال حرف هایش گفت:

ــ اوه! اکنون این کار چه زیانی ممکن است برای جناب کنت داشته باشد؟ می‌بایست مردم را به سوی خودم بکشم تا بتوانم دوهزار لویی شما را به کار اندازم.

آن گاه، واندوور به سکوت واداشتش. اما، به هنگامی که دور می‌شد، به یاد چیزی افتاد و افسوس خورد که دربارهٔ صعود مظنهٔ کره مادیانش سؤالی از وی نکرده است. اگر کره مادیان بخت پیروزی می‌داشت، او که دویست لویی به قرار پنجاه بر یک بر سر آن شرط بسته بود، به خوب مخمصه ای می افتاد.

نانا که ذره ای از نجواهای کنت سر در نمی‌آورد، با اینهمه جرأت نیافت که توضیحی دیگر بخواهد. چنین می‌نمود که واندوور گرفتار هیجان عصبی بیشتری شده است، و ناگهان زن جوان را به دست لابوردت که جلو سالن توزین پیدایش کردند، سپرد و گفت:

ــ شما با خودتان برش گردانید، من کار دارم... خداحافظ.

و پای به درون نهاد....

. . . .

اسب ها، یکایک از پشت درختان بیرون می‌آمدند: بهتی پدید آمد، جماعت همهمه ای دامنه دار سرداد. والریوی دوم هنوز در صدر بود. اما اسپیریت خود را به آن رسانده بود و درپشت سرش لوزینیان سست شده بود، درصورتی که اسبی دیگر جایش را می‌گرفت. به حادثه ای که اتفاق می افتاد، همانـدم پی‌برده نشد، رنگ های نیمتنه های سوارکاران به جای هم گرفته می‌شد. غریوها به راه افتاده بود.

ــ نانا است! نانا؟ برو پی کارت! می‌گویم که لوزینیان هنوز جای خودش را نگه داشته است... اه! آری، نانا است. از رنگ طلائی اش خوب به جای آورده می‌شود... اکنون می‌بینیدش! آتش گرفته است! آفرین نانا! چه حرامزاده‌ای! به! این چیزها معنی ندارد. در خدمت منافع لوزینیان است.

دوسه ثانیه ای این عقیده، عقیدهٔ همه بود. اما، کره‌مادیان، آهسته آهسته، به نیروی کوششی مستمر، همچنان پیش می افتاد. آنگاه هیجانی بیکران پدیدار شد. صف اسب های واپس‌مانده، دیگر علاقه ای در دل ها برنمی انگیخت. مبارزه‌ای واپسین میان نانا، لوزینیان و والریوی دوم درگرفته بود. نام هایشان به زبان آورده می‌شد و پیشرفت یا سستی شان درجمله هایی بی ربط و جویده گفته می‌شد. و نانا که روی صندلی کالسکه رانش رفته بود و تو گفتی که به نیروی ناپیدا بالا برده شده بود، پاک رنگ باخته بود و دستخوش لرزه‌ای شده بود و چنان هیجانی بر دلش چنگ انداخته بود که خاموش مانده بود. در کنار او، لابوردت دوباره لبخند می‌زد.

فیلیپ خوش و خندان گفت:

ــ اسب انگلیسی به زحمت افتاده است، حالش خوب نیست.

لافالواز فریاد زد:

ــ در هر حال، کار لوزینیان ساخته است. والریوی دوم پیش افتاده است... نگاه کنید! هرچهارتاشان تنگ هم هستند.

یک حرف از همهٔ دهان ها بیرون می‌آمد:

ــ چه سرعتی! بچه ها!... چه سرعت بی پیری!

اکنون، گروه چهار اسب، مثل صاعقه به سوی او می‌آمد و تو می‌توانستی نزدیک شدن و نفس حیوان ها را چون خرخر دوردستی که ثانیه به ثانیه بلندتر می شد، حس کنی. همهٔ جماعت با شدّت وحدّت، به سوی نرده ها هجوم آورده بود. خودش سنگین، پیشاپیش اسب ها از سینه ها بیرون می‌جست و چون غرش امواج دریایی که به صخره های ساحل برمی‌خورد، نزدیکتر و نزدیکتر می‌آمد. آنچه درمیان بود، اوج خشونت بازی‌ای بسیار سترگ بود، اوج هیجان صدهزار شاهدی بود که به سوی دغدغه، به سوی سودا، روی آورده بودند و درپشت این حیوان هایی که تاختشان میلیون ها پول را با خود می‌برد، در یک تب قمار، در آرزوی یاری بخت می‌سوختند. با مشت های گره کرده، دهان های باز به همدیگر فشار می‌آوردند، همدیگر را لگد می‌کردند، هرکسی به کار خود بود، هرکسی با صدا و حرکت های دست، اسب محبوب خویش را برمی انگیخت و غریو همهٔ این مردم، مثل غریو حیوانی وحشی که در زیر ستره ها پدیدار شده بود، دمبدم روشنتر می شد:

ــ آمدند... آمدند! آمدند!...

اما نانا بازهم پیش می افتاد و اکنون که والریوی دوم پشت سر گذاشته شده بود، به فاصلهٔ دو سه گردن با اسپیریت در رأس گروه می‌تاخت. غرش رعد افزوده شده بود. اسب ها می‌آمدند و توفان دشنام و ناسزا در کالسکهٔ دو سایبانی پذیرائی شان می‌کرد:

ــ هین، لوزینیان، بی غیرت گنده، یابوی کثیف!.. آفرین، اسب انگلیسی! بازهم بجنب، بازهم بجنب جان من!.. این والریو اشمئزازآور است! آه! چه کثافتی! فاتحهٔ ده‌لویی من خوانده شد! دیگر جز نانا نمانده است! آفرین نانا! آفرین ماچه سگ!..

و نانا، روی صندلی کالسکه ران، ندانسته ران ها و کمر را نوسان می‌داد، تو گفتی که خودش در این مسابقه دویده بود... چنین می‌پنداشت که این کارها کره‌مادیان را یاری می‌دهد. به هر نوسانی، خسته و کوفته، آهی از دل برمی‌آورد و با صدائی آهسته و آغشته به اضطراب می‌گفت:

ــ تند برو... تند برو... تند برو...

آنگاه جماعت شاهد صحنه ای بسیار زیبا شد. پرایس، که زبانه آخته، روی

رکاب‌ها ایستاده بود، با دستی آهنین بر پیکر نانا می‌نواخت. این پسربچه‌ای که مثل چوب خشک بود، این صورت درازو سرد و مرده، شررباز شده بود و، در جوشش تهوّری دیوانه‌وار و اراده‌ای ظفرنمون، پاره‌هایی از قلب و روح خویش را به کره‌مادیان می‌داد، حیوان را که خیس عرق شده بود و چشمهایش را خون گرفته بود، سرپا نگه‌می‌داشت و پیش می‌برد. همهٔ اسب‌ها با غرشی چون غرش رعد گذشتند و نفس‌ها را بریدند و هوا را رُفتند، در صورتی که داور، بسیار خونسرد، چشم به تیرها دوخته، منتظر بود. سپس هلهله‌ای بیکران طنین انداخت. پرایس، به نیروی جدوجهدی واپسین، نانا را به تیر پایان رسانده بود و اسپیریت را به اندازهٔ یک سرو گردن پشت سر گذاشته بود.

خروشی برخاست که گفتی غرش مدّ بود. نانا! نانا! نانا! غریو با شدت و سطوت طوفان می‌پیچید، اوج می‌گرفت و کم کم افق را، از اعماق «بوا» تا کوه والرین، از چمنزارهای لونشان یا جلگهٔ بولونی، می‌انباشت. روی چمن، شورو اشتیاقی دیوانه‌وار نمایان شده بود. زنده‌باد نانا! زنده‌باد فرانسه! مرده باد انگلستان! زنان چترهای آفتابی شان را می‌آختند. برخی از مردان به هوا می‌جستند، چرخ می‌خوردند و بدوبیراه می‌گفتند. برخی دیگر، با خنده‌هایی صرع زده کلاه‌هایشان را به هوا می‌انداختند. و در آن سمت میدان مسابقه، محوطهٔ توزین جواب می‌داد، هیجانی صفه‌ها را به جوش و خروش می‌آورد، در صورتی که، برفراز این تودهٔ جاندار قیافه‌های زیر و آشفته، بازوهای پیچ و تاب خورده، و نقطه‌های سیاه چشمها و دهان‌های باز، جز لرزش هوا به مانند شعلهٔ ناپیدای تودهٔ آتش، چیزی به روشنی دیده نمی‌شد. این غریو دیگر گسسته نمی‌شد، هردم شدت می‌یافت، در انتهای خیابان‌های دوردست، درمیان مردمی که زیر درخت‌ها لنگر انداخته بودند، از سر گرفته می‌شد و دوباره درمیان هیجان صفهٔ شاهی که ملکه در آن کف زده بود، افسانه می‌شد و گسترش پیدا می‌کرد. نانا! نانا! غریو در شکوه و جلال آفتاب که باران زرینش سرگیجه و هذیان جماعت را دامن می‌زد، اوج می‌گرفت.

آنگاه، نانا که در روی صندلی کالسکه‌رانش ایستاده بود و بلندتر شده بود، پنداشت که این هلهله برای وی به راه افتاده است. در حیرت از پیروزی خود، لحظه‌ای بی حرکت مانده بود و خیره خیره میدان مسابقه را می‌نگریست که چنان موجی انبوه از مردم پوشانده بود که علف دیگر در زیر دریای کلاه‌های مشکی دیده نمی‌شد. و

چون همهٔ این مردم کنار رفتند و پرچینی گوشتی تا در خروج فراهم آوردند و دوباره به نانا درود فرستادند که با پرایس که شکسته و افسرده و تو گفتی که بی رمق به روی یالش افتاده بود، بیرون می‌رفت، به شدت بر ران‌هایش کوفت، همه چیز را فراموش کرد و احساس ظفر خویش را به صورت جمله هایی بی پروا به زبان آورد:

ــ آه! بی پیرها! منم، آری... منم... آه! بی پیرها! چه خوش بیاری جانانه ای!

و چون راه ابراز وجد و سروری را که بر وی چیره شده بود نمی‌دانست، لویی کوچولو را که در هوا، بغل «بوردناو» پیدا کرده بود گرفت و بوسه اش داد. بوردناو ساعتش را در جیب گذاشت و گفت:

ــ سه دقیقه و چهارده ثانیه.

نانا هنوز هم به نوای اسم خود که طنین آن از سرتاسر دشت به سویش فرستاده می‌شد، گوش می‌داد. ملتش بود که برایش کف می‌زد، در صورتی که خود، با گیسوان ستاره گون و پیراهن سفید و آبی اش که به رنگ آسمان بود، قامت افراشته در آفتاب، بر همه چیز تسلط داشت. لابوردت، به هنگامی که می‌خواست دربرود، به وی خبر داده بود که مبلغ دوهزار لویی برده است، زیرا که پنجاه لویی او را، از قرار چهل بریک، بر سر نانا شرط بسته بود. اما هیجانی که این پول در دل و جانش به بار می‌آورد کمتر از هیجان این ظفر دور از انتظاری بود که فروغ و درخشش آن ملکهٔ پاریس اش می‌کرد. همهٔ این زنان باخته بودند. روزمینیون، درغلیان خشمی، چترش را شکسته بود و کارولین اکه، و کلاریس و سیمون و حتی لوسی استوارت هم به رغم حضور پسرش، زیر لب دشنام ها می‌دادند، زیرا که کفر همه شان از بخت بلند این روسپی خیکی درآمده بود، در صورتی که لا تریکون که در آغاز و پایان مسابقه در مقام ترسیم علامت صلیب برآمده بود، دلخوش از شّم خویش، قامت بلندش را بالای سر ایشان برافراشته بود و مثل زنی جاافتاده و تجربه دیده، به تقدیس نانا می‌پرداخت....

. . . .

مسابقه های اسبدوانی خاتمه می‌یافت... کالسکه ها، یکایک به راه می‌افتادند. با اینهمه، اسم واندوور، درمیان مشاجره ها و مجادله ها، بر زبان ها می‌آمد. اکنون مسأله روشن بود: واندوور، از دوسال پیش، به تدارک «بازی» خویش

می‌پرداخت، و به این منظور «گرشام» را مأمور نگه داشتن دهنهٔ نانا کرده بود و لوزینیان را برای آن به صحنه آورده بود که در خدمت منافع کره‌مادیان و پوششی برایش باشد. بازندگان از کوره درمی‌رفتند، درصورتی که برندگان شانه‌ها را بالامی انداختند. دیگر چه؟ به فرض اینکه چنین باشد؟ مگرچنین کاری مجاز نبود؟ مالک اختیار داشت که اصطبل خودش را به آن گونه‌ای که دلش می‌خواست بگرداند. امثال این بسیار دیده شده بود! به‌نظر اکثر مردم، واندوور بسیار زرنگی نموده بود که هرچه توانسته بود به توسط دوستانش بر سر نانا شرط بسته بود، و این امر علت صعود ناگهانی مظنه را روشن می‌کرد. صحبت از شرط‌بندی دوهزارلویی به نرخ متوسط سی بریک، به معنی برای به مبلغ یک میلیون و دویست‌هزارفرانک، درمیان بود، رقمی که وسعت و عظمتش احترام برمی‌انگیخت و عذر همه‌چیز بود.

اما شایعه‌های دیگری که بسیار سنگین بود و بیخ گوشی به زبان‌ها آورده می‌شد، ازمحوطهٔ توزین می‌آمد. مردمی که ازآنجا بازمی‌گشتند، به تفصیل از این شایعه‌ها سخن می‌گفتند. صداها اوج می‌گرفت، داستان افتضاحی مخوف بلند بلند بازگفته می‌شد. کار این واندوور بیچاره ساخته بود. ضرب شست خویش را با حماقتی بی‌مزه، سرقتی آغشته به سفاهت تباه کرده بود، زیرا که به مارشال، واسطه‌ای بسیار نادرست، دستور داده بود که به حساب وی، دوهزارلویی بر سر بباخت لوزینیان شرط‌بندی کند، به این منظور که آن مبلغ ناچیز هزارو اندی لویی خویش را که آشکارا شرط بسته بود به چنگ بیاورد و این امر دلیل آن بود که مغزش درمیان واپسین طقطقهٔ اضمحلال دارائیش موی برداشته بود. و واسطه، که مسبوق بود دُردانه برنده نخواهد شد، درحدود شصت‌هزارفرانک سر این اسب درآورده بود، اما لابوردت که اطلاعی دقیق و مفصل به دست نیاورده بود، به سویش رفته بود و با وی که به سبب ناآگاهی ازکنه‌بازی هنوزهم بر سر نانا پنجاه بریک شرط می‌بست، دویست لویی بر سر آن شرط بسته بود. مارشال که صدهزار فرانک بر سر کره‌مادیان از کف داده بود و چهل هزار زیان برده بود، و بدینگونه همه‌چیز را در زیرپای خود درآستانهٔ فروریختن می‌دید، ناگهان که لابوردت و کنت را پس ازپایان مسابقه، جلو سالن توزین با یکدیگر سرگرم صحبت دیده بود، همه‌چیز را دریافته بود و با خشم دیوانه‌وار کالسکه‌ران پیشین و خشونت آدم دزدزده مرافعه‌ای ترسناک درملاء عام به راه انداخته بود و داستان را با

زشت‌ترین عبارت‌ها بازگفته بود و مردم را به دور خویش گرد آورده بود و از این چیزها گذشته، گفته می‌شد که هیئت داوری قصد تشکیل جلسه دارد.

نانا که فیلیپ و ژرژ از جریان قضایا آگاهش می‌کردند، دست از خنده و شوخی برنداشته، به اظهار عقیده می‌پرداخت. به هر حال محتمل بود. چیزهایی به یادمی‌آورد. از این گذشته، از قیافهٔ این مارشال خباثت می‌ریخت، با اینهمه هنوز شک داشت که سروکلهٔ لابوردت پیدا شد. بسیار رنگ باخته بود.

نانا آهسته پرسید:

ــ خوب؟

همین قدر جواب داد:

ــ دار و ندار از دستم رفت!

و شانه‌ها را بالا می‌انداخت: «این واندوور بچه است!» نانا حرکتی کرد که نشانهٔ ملال بود....

. . . .

روز سه‌شنبه بود که نانا از هیجان‌ها و تأثرهای پیروزیش به خود آمد. آن روز صبح با مادام لورا صحبت داشت که آمده بود تا از احوال لویی کوچولو که هوای آزاد دشت ناخوشش کرده بود، خبر به او بدهد. داستانی که پاریس را به خود مشغول داشته بود، هیجانی در دلش برمی‌انگیخت: واندوور که از میدان‌های مسابقه رانده شده بود و همان شب از باشگاه شاهی بیرون انداخته شده بود، فردای آن روز خویشتن را به اتفاق اسب‌هایش، در اصطبل خود آتش زده بود.

زن جوان تکرار می‌کرد:

ــ خودش این را به من گفته بود. این مرد حقیقةً دیوانه بود!.. دیشب که این خبر به من داده شد، به هراس افتادم! می‌دانی، بعید نبود شبی مثل آب خوردن مرا بکشد... و از این گذشته مگر نمی‌بایست دربارهٔ اسبش چیزی به من گفته باشد؟ حداقل، می‌توانستم ثروتی به هم بزنم! به لابوردت گفت که اگر من از این امر آگاه شوم، همانند به آرایشگرم و جمعی از مردهای دیگر خبر می‌دهم. چه مؤدب تشریف داشت! آه! نه، راستش این است که من نمی‌توانم چندان بر مرگش افسوس بخورم.

پس از تفکر و تأمل، خشمگین شده بود. از قضا، درست در همان اثناء

لابوردت به درون آمد. حساب شرط بندی های وی را تسویه کرده بود و چهل هزار فرانکی برایش آورده بود. این چیزها کاری جز افزودن خشم و دلگیریش نکرد، زیرا که هر آینه می‌بایست یک میلیون ببرد. لابوردت که در همهٔ این ماجرا خودش را به بیگناهی می‌زد، بی پروا واندوور را رها کرده بود. چنانکه می‌گفت، کار این خانواده‌های کهن از کار گذشته بود و به نحوی بی معنی دستخوش انقراض می‌شدند.

نانا گفت:

ــ آه! نه، آتش زدن خود به این صورت، توی اصطبلی بی معنی نیست، به گمان من، مردانه مرد... اوه! می‌دانی، من از معاملهٔ او با مارشال هواداری نمی‌کنم. خنده‌آور است. وقتی که به خاطر می‌آورم که بلانش این رو را پیدا کرده است که گناه همهٔ این چیزها را به گردن من بیندازد. جواب دادم: «مگر من به او گفتم که دزدی کند!» هه! به گمانم می‌توان از مردی پول خواست و با اینهمه او را به ارتکاب جنایت وانداشت... اگر به من گفته بود: «دیگر چیزی ندارم» هرآینه به او می‌گفتم: «بسیار خوب، بیا از هم جدا شویم.» و مسئله به همین جا خاتمه می‌یافت و دیگر بیخ پیدا نمی‌کرد.

عمه به لحنی سنگین گفت:

ــ آری، درست است. وقتی که مردها دست از اصرار و سماجت برنمی‌دارند، وبال همه‌چیز به گردن خودشان است!

نانا از پی حرف هایش گفت:

ــ و اما دربارهٔ راهی که رفت و صحنه ای که صحنهٔ پایان کار است، باید بگویم که بسیار زیبا بود! به قرار معلوم، بسیار مخوف بوده است و از تصور آن مو به تنم سیخ می‌شود. همه را دور کرده بود، با مقداری نفت به اصطبل رفته بود و در به روی خودش بسته بود... و چه می‌سوخت، تماشا داشت! تصورش را بکنید، بساطی به آن بزرگی که بیش و کم همه اش از چوب و انباشته از کاه و علوفه بود! می‌گویند شعله ها مثل برج هائی به آسمان می‌رفت... زیباترین منظره، منظرهٔ اسب ها بود که نمی‌خواستند کباب شوند، شنیدم لگد می انداخته اند، خودشان را به درها می‌کوبیده اند و شیهه هائی برمی‌آورده اند که حقیقةً مثل فریادهای انسان بوده است. آری مردمی که شاهد این صحنه بوده اند، هنوز هم تنشان از وحشت می‌لرزد.

لابوردت بی اختیار صفیری خفیف زد که نشانهٔ ناباوری بود. مرگ واندوور را باور نمی‌داشت. یکی قسم می‌خورد که گریختنش را از پنجره‌ای دیده است. در آن لحظه‌ای که گرفتار اختلال مشاعر شده بود، اصطبل خود را آتش زده بود، اما همین که حرارت از حد تحمل گذشته به‌قرار معلوم مستی از سرش پریده است. مردی که رفتارش با زن‌ها آنهمه آغشته به حماقت بود، و آنهمه خسته و فرسوده شده بود، نمی‌توانست با چنین تهوری بمیرد.

نانا، دلشکسته و تلخکام، به گفته‌های او گوش می‌داد و حرفی جز این جمله پیدا نکرد:

ــ اوه! بدبخت بینوا! چه زیبا پایانی بود!

۳
نمایشنامه ها

صحنه ای از نمایشنامهٔ

Les Corbeaux کلاغان

هانری بک Henry Becque (۱۸۸۲)

خلاصهٔ نمایشنامه

وین یرون Vigneron کارخانه دار شریف که با تلاش شخصی زندگی مرفهی برای زن و سه دختر و یک پسرش فراهم آورده است، به تازگی دست به کار ساختن خانه های چندطبقه زده است که کار حساسی است و مدیریت خود او را ایجاب می‌کند. در اثنایی که قرار است دختر کوچک او «بلانش» (زودتر از خواهران بزرگترش) با «ژرژ» پسر مادام دوسن ژنیس Mme de Saint Genis ازدواج کند، پدر سکته می‌کند و می‌میرد. پسر به خدمت سربازی می‌رود و «کلاغان» برای بلعیدن هستی بیوه زن بیچاره و فرزندانش هجوم می‌آورند. تسیه Tessier شریک پیر و خسیس وین یرون، صاحب دفتر و بالاخره معمار ساختمان ها، که با هم رقابت دارند، هرکدام می‌خواهند خودشان به بهانهٔ حمایت از این زنان بیچاره زندگی آنها را غارت کنند. بیوه زن مجبور می‌شود کار ساختمان سازی را رها کند و کارخانه را بفروشد. خلاصه همه چیزشان را از دست می‌دهند و به خانهٔ محقری اسباب کشی می‌کنند. نامزد «بلانش» نیز به اغوای مادرش نامزدی خود را با او بهم می‌زند. در این صحنه مادر ژرژ آمده است که بلانش را به رها کردن پسرش تشویق کند.

صحنهٔ دهم

مادام دوسن ژنیس(تنها.) من باید با این دختر صحبت کنم و آشکارا به او اعلام کنم که ازدواجش عقب نیفتاده، بلکه منتفی شده است. برای او بهتر است. بداند که در چه وضعی قرار دارد. من هم به سهم

خودم راحت‌تر خواهم بود. بالاخره لحظه‌ای را دیدم که ژرژ برای اولین بار در عمرش جلو من ایستاد. به دخترکش پابند بود و می‌خواست که با او ازدواج کند. خوشبختانه ازدواج دیگری به او پیشنهاد شد و من انتخاب را به عهدهٔ خود او گذاشتم: یا از من اطاعت کند و یا دیگر مرا نبیند. بالاخره تسلیم شد. اما به یک جوان بیست و سه ساله مگر می‌شود اعتماد کرد. چه زبانی درآورده بود! و این ور پریده که حاضر نبود حتی تا مراسم عقد صبر کند، جزایش همین است.

صحنهٔ یازدهم

مادام دوسن ژنیس ــ بلانش

بلانش آه! مادام، چقدر از دیدن شما خوشحالم.

مادام دوسن ژنیس سلام، دخترم، سلام.

بلانش مرا ببوسید.

مادام دوسن ژنیس با کمال میل.

بلانش خودتان می‌دانید، مادام، که من خیلی دوستتان دارم.

مادام دوسن ژنیس آرام باشید بلانش عزیزم، امروز آمده‌ام که بطور جدی با شما صحبت کنم. مثل یک آدم بزرگ، که البته هستید، به من گوش کنید. در سن و سال شما، وقت آن است که آدم دیگر کمی عقل داشته باشد. (هردو می‌نشینند.) فرزندم، پسر من شما را دوست دارد. با کمال صراحت می‌گویم که خیلی هم دوستتان دارد. حرف مرا قطع نکنید. ضمناً می‌دانم که شما هم به سهم خودتان نسبت به او احساسی دارید، هیجانی تند و سبک، از آن نوع که دخترهای جوان به دیدن پسر خوشگلی دچار می‌شوند.

بلانش آه، مادام، چطور راضی می‌شوید یک احساس بسیار جدی‌تر را

اینهمه پائین بیاورید؟

مادام دوسن ژنیس باشد. من اشتباه می‌کنم. این خیلی قشنگتر است. عشق بسیار مبهم و بسیار شاعرانه. اما شورعاشقانه هرچه شدید باشد، هرگز مدت طولانی دوام نمی‌کند و به جای خوبی نمی‌رسد. من می‌دانم که چه می‌گویم. با سکهٔ عشق نمی‌توان پول صاحبخانه و نانوائی را پرداخت. می‌دانید که من ثروتی ندارم و پسرمن هم بجز شغلش هیچ چیز ندارد. حوادثی که مایهٔ تأسف من است وضع خانوادهٔ شما را درهم ریخت و شاید که به حد صفر رساند. در این شرایط، از شما می‌پرسم، فرزندم، آیا عاقلانه است ازدواجی را صورت دهیم که هیچگونه تأمینی در آن نیست؟

بلانش (با شدت.) این ازدواج باید صورت بگیرد، مادام، و صورت می‌گیرد.

مادام دوسن ژنیس (با ملایمت.) صورت می‌گیرد. درصورتی که من بخواهم.

بلانش شما موافقت می‌کنید، مادام.

مادام دوسن ژنیس گمان نمی‌کنم.

بلانش چرا، مادام، چرا، موافقت می‌کنید. عواطف چنان صمیمانه‌ای هست که حتی یک مادرهم حق ندارد با آنها مخالفت کند. تعهداتی چنان جدی هست که یک مرد، اگرانجام ندهد شرافتش را از دست می‌دهد.

مادام دوسن ژنیس ازچه تعهدی بحث می‌کنید؟ (سکوت.) اگرآنچه می‌خواهید بگوئید این است که بین شما و پسرمن قرارازدواجی گذاشته شده بود، آن ازدواج تابع شرائطی بود و گناه من نیست اگر شما دیگرنمی‌توانید به آن شرائط عمل کنید. فرزندم، من می‌خواستم که شما دراین باره فکر کنید. می‌خواستم که شما موقعیت تازه‌ای را که به‌وجود آمده است و گناه کسی نیست، اما به ضرورت، امیدهای هرکدامتان را تغییرمی‌دهد، بی سروصدا

تحمل کنید.

بلانش مادام، ژرژ با من اینطور حرف نمی‌زند. امیدهای او همانطور که بوده مانده است. از دست رفتن جهیزیهٔ من حتی یکدقیقه اورا متزلزل نکرده است و من می‌بینم که او برای ازدواج با من بی‌قرار است.

مادام دوسن ژنیس لطفاً پای پسر مرا به میان نکشیم. او هنوز خیلی جوان است و من همه روزه به او یاد می‌دهم که چکار کند و چطور حرف بزند.

بلانش ژرژ بیست و سه سال دارد.

مادام دوسن ژنیس بیست و سه سال! چه سن و سالی!

بلانش مادام، مرد در این سن و سال علائقش را، اراده‌اش را و حقوقش را دارد.

مادام دوسن ژنیس شما می‌خواهید ازپسرمن صحبت کنید. باشد، صحبت کنیم. آیا دربارهٔ وضع روحی او مطمئن هستید؟ من قضاوتم دربارهٔ او کاملاً با شما متفاوت است. طفلک بیچاره بین عواطفی که برایش عزیز است و آینده‌ای که نگرانش است سرگردان مانده. مردد است.

بلانش (به یک حرکت از جا برمی‌خیزد.) شما مرا گول می‌زنید مادام.

مادام دوسن ژنیس نه، فرزندم، نه، من شما را گول نمی‌زنم. من فقط افکار جدی را به پسرم یادآوری می‌کنم و اگر به آنها عمل نکند، از او ناراضی خواهم شد. بیائید کمی دورتربرویم. اصلاً ما هیچ می‌دانیم که در کلّهٔ مردها چه فکرهایی هست؟ ژرژ هم صادقتر از مردهای دیگر نیست. شاید فقط منتظر دستوری است از طرف من که خودش را از این وضع ناراحت کننده نجات بدهد.

بلانش بسیار خوب! این دستور را به او بدهید!

مادام دوسن ژنیس اطاعت خواهد کرد.

بلانش نه، مادام!

مادام دوسن ژنیس اطاعت خواهد کرد. به شما اطمینان می‌دهم که او، خلاف میل خودش، اطاعت خواهد کرد.

بلانش اگر این کار را بکنید، مادام، پسرتان اعترافی پیش شما خواهد کرد که به احترام من تاکنون عقب انداخته است!

مادام دوسن ژنیس چه اعترافی؟ (سکوت.) بسیار خوب! می‌بینم که شما مدت زیادی رازداری مرا تقلید نخواهید کرد. پس ناچارید به این مسئلهٔ بسیار حساس اعتراف کنید. من همه چیز را می‌دانم (بلانش که خود را باخته و سرخ شده است به طرف مادام دوسن ژنیس می‌دود و به زانو می‌افتد و سرش را روی زانوان او می‌گذارد، مادام دوسن ژنیس، در حالی که سر او را با دست نوازش می‌کند، ادامه می‌دهد.) فرزندم، من نمی‌خواهم دنبال این بگردم که ژرژ یا شما کدامیک دیگری را وسوسه کرده است. گناهکار اصلی من و مادر شما هستیم که دو بچه را که احتیاج به نظارت داشتند، گذاشتیم که باهم باشند. ملاحظه می‌کنید که من به یک لحظهٔ غفلت که در درجهٔ اول طبیعت و بعد جوانی شما آن را توجیه می‌کند، اهمیت چندانی نمی‌دهم. شما باید کاری می‌کردید که این خطا پوشیده بماند. پسر من مرد مبادی آدابی است که راز شما را برملا نخواهد کرد حالا که اینطور است آیا شایسته است که شما یا او همهٔ زندگی تان را در نتیجهٔ یک حرف بی نتیجه ضایع کنید؟ و آیا بهتر نیست که این مسئله را فراموش کنید؟

بلانش (از جا بلند می‌شود.) هرگز.

مادام دوسن ژنیس (او هم به نوبهٔ خود می‌ایستد و تغییر لحن می‌دهد.) شما تعجب نمی‌کنید که اگر پسرم دیگر به ملاقات شما نیاید؟...

بلانش منتظرم تا بهتر بشناسمش...

مادام دوسن ژنیس انتظار دارید که او نسبت به مادرش نافرمانی کند؟

بلانش بلی، مادام، برای اینکه وظیفه‌اش را انجام دهد.

مادام دوسن ژنیس قبلاً لازم است که شما وظیفه‌تان را فراموش نکنید.

بلانش آزارم بدهید، مادام، تحقیرم کنید. من می‌دانم که حقم است.

مادام دوسن ژنیس مادموازل، من پیشتر آماده بودم که دلم به حالتان بسوزد تا عصبانی‌تان کنم. با وجود این فکر می‌کنم که دختر کوچکی مثل شما، بعد از بدبختی که به سرش آمده، باید سرش را بیندازد پائین و حرف گوش کند.

بلانش خواهید دید مادام، که این دختر کوچک برای اینکه حقش را بگیرد، چه کارهائی ازش ساخته است.

مادام دوسن ژنیس مثلاً چکار می‌کنید؟

بلانش قبلاً باید بدانم که پسر شما دو زبان دارد. یکی با شما و یکی با من. هنوز متهم نمی‌کنم. او از ارادهٔ شما خبر دارد و عقیدهٔ خودش را از شما مخفی می‌کند، اما اگر من با بی‌عرضه‌ای سروکار دارم که پشت مادرش پنهان می‌شود، فکر نکند که به همین را حتی می‌تواند ولم کند. هرجا، هرجا که باشد منتظرش خواهم بود، وضعش را بهم خواهم ریخت، آینده‌اش را خراب خواهم کرد.

مادام دوسن ژنیس شما کار خودتان را خرابتر می‌کنید. شاید خودتان دلتان بخواهد. خوشبختانه مادرتان جلوی کارهای شما را می‌گیرد. چون فکر می‌کند که تنها یک لکهٔ ننگ در خانواده‌اش کافی است و دیگر نباید یک رسوائی را هم به آن اضافه کند. خداحافظ مادموازل.

بلانش (جلو او را می‌گیرد.) نروید، مادام.

مادام دوسن ژنیس (با ملایمت.) ما دیگر حرفی باهم نداریم.

بلانش بمانید. من گریه می‌کنم. رنج می‌برم. دست به دستم بزنید. تب دارم.

مادام دوسن ژنیس می‌دانم، شما الان در حال هیجان عصبی هستید. می‌گذرد. و حال آنکه اگر با پسر من ازدواج می‌کردید، پشیمانی هردوتان ابدی می‌شد.

بلانش ما همدیگر را دوست داریم.

مادام دوسن ژنیس امروز. اما فردا چی؟

بلانش موافقت کنید مادام، التماس می‌کنم.

مادام دوسن ژنیس آیا باید کلمه‌ای را که کمی پیش به من گفتید، من هم برای شما تکرار کنم؟ (بلانش از او جدا می‌شود، در حالی که نشانه‌های شدید هیجان و رنج از خود نشان می‌دهد در سالن به این طرف و آن طرف می‌رود. بالاخره روی مبلی می‌افتد و یواش یواش به خود می‌آید.) خیلی متأسفم فرزندم، که در نظر شما اینهمه ظالم جلوه می‌کنم و شما را در این وضع رها می‌کنم. با وجود این من دلائل قطعی بر ضد شما دارم. زنی با سن و سال و تجربهٔ من که هرآنچه در این دنیا دیدنی است دیده است ارزش هرچیزی را می‌داند و دربارهٔ یک چیز به ضرر چیز دیگر مبالغه نمی‌کند.

بلانش (خود را به پاهای او می‌اندازد.) به من گوش کنید مادام، اگر پسر شما با من ازدواج نکند، من به چه روزی می‌افتم؟ این وظیفهٔ اوست. من هیچ وظیفه‌ای را اصیل‌تر و شیرین‌تر از این نمی‌دانم که کسی درقبال زنی که دوست دارد انجام بدهد. باور کنید که اگر مسئله فقط یک تعهد ساده بود، من خودم را آنقدر پائین می‌آوردم که کنار بروم. و قلبم را هم، آری، این قلب را هم می‌شکستم تا به کسی که لیاقتش را ندارد تقدیم نکنم. اما پسر شما باید با من ازدواج کند. همیشه تکرار می‌کنم که وظیفهٔ اوست. هرگونه ملاحظه کاری درمقابل این وظیفه رنگ می‌بازد. شما برای من از آینده حرف می‌زنید، آینده هرطور که او بخواهد خواهد شد. من فقط به فکر گذشته‌ام. گذشته‌ای که مرا

از خجالت و غصه خواهد کشت.

مادام دوسن ژنیس شما چقدر بچه اید. آدم در سن و سال شما مگر از مردن حرف می‌زند! خوب، بلند شوید و شما هم به نوبهٔ خودتان به حرف های من گوش کنید. می‌بینم که شما پسرمرا بیشتر از آن دوست دارید که من فکر می‌کنم کسی بچهٔ بیچاره‌ای را که آینده اش فلاکت بار است دوست داشته باشد. اما اگر من با ازدواج شما موافقت کنم، در ظرف یک سال و شاید ششماه، شما به خاطر ضعفی که نشان دادم مرا سرزنش خواهید کرد. عشق می‌گذرد و زندگی زناشوئی باقی می‌ماند. می‌دانید که زندگی زناشوئی شما چه می‌شد؟ محقر، محتاج، مبتذل، با بچه هائی که شما خودتان باید شکم شان را سیر کنید. و شوهری ناراضی، که هر لحظه شما را به خاطر فداکاری که به او تحمیل کرده اید سرزنش خواهد کرد. کاری را بکنید که من از شما می‌خواهم. بهتر است که خودتان فداکاری کنید. در این صورت می‌بینید که چطور وضع عوض می‌شود. دیگر ژرژ نیست که شما را ترک می‌کند. بلکه شمائید که بطور کلی او را رها می‌کنید. او مدیون شما می‌شود. در قلب خودش جایگاهی پنهانی به شما می‌دهد که می‌توانید برای ابد حفظ کنید. مردها همیشه به خاطر زنی که ولو یک ساعت، بدون انتظار نفعی دوستشان داشته بود وفادار می‌مانند. چنان که چنین عشقی کمیاب است. می‌پرسید که آیندهٔ شما چه خواهد شد؟ من به شما می‌گویم. تصویر پسر من که الان همهٔ فکر شما را اشغال کرده است کم کم محو خواهد شد. خیلی زودتر از آنچه خودتان تصور می‌کنید. شما جوانید، جذابید و به قدر کافی وسوسه انگیز. ده بیست موقعیت برایتان فراهم می‌شود و شما از میان آنها، نه درخشانترین، بلکه مطمئن ترین شان را انتخاب می‌کنید. و

آن روز به یاد من می افتید و می‌گوئید که «مادام دوسن ژنیس» حق داشت.

بلانش شما که هستید مادام که چنین نصایحی به من بدهید؟ پسرتان اگر این حرف ها را بشنود چه می‌گوید؟ من ترجیح می‌دهم معشوقهٔ او باشم تا زن دیگران.

مادام دوسن ژنیس معشوقهٔ او؟ چه حرف جالبی می‌شنوم. مادموازل، پسر من حرف هائی را که از دهان شما می‌پرد و دلیل دیگری است بر زودرسی تان خواهد شنید.

بلانش نه مادام، نه، شما نباید این حرف را تکرار کنید. من از اینکه آن را به زبان آوردم از خجالت سرخ می‌شوم.

مادام دوسن ژنیس معشوقهٔ او! من دیگر همه‌چیز را به شما می‌گویم. چون که می‌توانید این چیزها را بشنوید. من هرگز به خاطر مسئلهٔ نفع مادی ازدواج شما را برهم نمی‌زدم. اما دلم می‌خواهد که همسر پسرم نه شکی دربارهٔ گذشته اش و نه نگرانی دربارهٔ آینده اش وجود داشته باشد (به طرف دربه راه می افتد.)

بلانش (او را متوقف می‌کند.) آه! آه! آه! شما به من توهین می‌کنید مادام. بی دلیل و بی رحمانه!

مادام دوسن ژنیس ولم کنید بروم مادموازل! معشوقهٔ او! چه حرف ها می‌شنوم. زبان دخترهای گمراه!.. (بلانش را آهسته کنار می‌زند و بیرون می‌رود.)

پس از این صحنه بلانش مشاعر خود را از دست می‌دهد. ژودیت دختر بزرگ که درس موسیقی خوانده است می‌کوشد از راه کار کردن خانواده را اداره کند، اما تلاش او به جائی نمی‌رسد. سرانجام ماری دختر دوم که خوش‌قلب و منطقی است دست به فداکاری غیرمنتظره‌ای می‌زند. با تسهٔ پیر ازدواج می‌کند و با این کار خود خانواده را نجات می‌دهد. تسیه دست به کار می‌شود و خانواده را از شر کلاغان دیگر حفظ می‌کند.

هنر برای هنر
و
مکتب پارناس

Parnasse

سال ۱۸۳۰ سال انقلاباتی است که دوران «رستوراسیون»[1] را در فرانسه خاتمه داد و مبداء تحولی در اوضاع سیاسی و اجتماعی فرانسه گردید. در دورهٔ «رستوراسیون» رومانتیسم بر ادبیات فرانسه حاکم بود و معمولا تاریخ‌نویسان سال ۱۸۳۰ را سال دورهٔ کمال و اوج قدرت رومانتیسم می‌دانند زیرا در همین سال بود که «ارنانی» روی صحنه آمد و «لامارتین» به عضویت فرهنگستان فرانسه انتخاب شد. اما همانطور که قبلا در فصل رومانتیسم گفتیم این سال درعین‌حال سال آغاز افول رومانتیسم نیز بشمار می‌رود. بسیاری از شاعران رومانتیک می‌دیدند مکتبی که تا این پایه بالا برده و تا این مرحله همراهی کرده‌اند به تدریج فرسوده و کم‌نیرو شده است و دیگر جلب توجه نمی‌کند. حقیقت این بود که مردم پس از تغییر وضع سیاسی و اجتماعی می‌خواستند بکلی با گذشته قطع رابطه کنند، از این‌رو رومانتیسم نیز خواه ناخواه محکوم به زوال و فراموشی بود. سنت‌بوو منتقد بزرگ فرانسوی در این باره چنین اظهار عقیده می‌کند:

«جریان ادبی دوران رستوراسیون در اوج توسعه و در درخشان‌ترین مرحلهٔ خود بود که بر اثر کودتای ژوئیه در روزهائی که بدنبال آن آمد شکست یافت و

۱. Restaurtion دوران اعادهٔ سلطنت به خانوادهٔ بوربون که از سال ۱۸۱٤ (سقوط ناپلئون) تا سال ۱۸۳۰ (سقوط شارل دهم) ادامه یافت.

طرد شد.»

پس از مدتی تردید، هنگامی که سر و صداها خوابید و مردم توانستند وضع موجود را روشن‌تر ببینند، مشاهده کردند که شاعران و نویسندگان رومانتیک همه عقایدی پیدا کرده‌اند که بکلی با نظریات سابقشان متضاد است و بهتر بگوئیم عقاید ادبی و هنری آنها تغییر جهت داده است.

در وهلهٔ نخست، بدنبال انقلاب ۱۸۳۰، همهٔ روشنفکران به این فکر افتادند که در اجتماع جدید وظیفهٔ مؤثری برعهده بگیرند، و اغلب متوجه احزاب سیاسی و مکتب‌های فلسفی شدند. به فاصلهٔ چند سال تقریباً همهٔ نویسندگان و شاعران، به معنی واقعی کلمه «روزنامه‌نویس» شدند و چند نفرشان به نمایندگی مجلس و مقام وزارت رسیدند.

هنر مفید

در این اثناء از طرفی با انتشار آثار «بالزاک» پایه‌های «رئالیسم» و «ناتورالیسم» گذاشته میشد (که در فصول پیش بحث کردیم.) و از طرف دیگر عده‌ای از فلاسفه و ادبا که طرفدار **هنر مفید** L'art utile بودند، شاعران و نویسندگان را دعوت می‌کردند که آثار خود را در خدمت اجتماع و اخلاق و «پیشرفت اندیشهٔ بشری» بگمارند. این عده عبارت بودند از «کلاسیک‌ها» که هدف هنر را «آموزنده بودن» می‌دانستند و می‌گفتند که هنر باید برای تعلیم و راهبری افراد بشر مفید باشد، و فلاسفه که می‌خواستند نظم و نثر در خدمت پیشرفت اندیشهٔ بشری قرار گیرد و بالاخره اصلاح‌طلبان که می‌کوشیدند برای استقرار نظم جدیدتر و بهتر از هنر و ادبیات نیز کمک بگیرند.

قوی‌ترین این دسته‌ها، «پیروان سن سیمون» Les Saint _ Simoniens بودند که بعضی از کلاسیک‌ها و نیز عده‌ای از رومانتیک‌ها را با خود داشتند و از هنرمندان می‌خواستند که در کوشش دسته‌جمعی روشنفکران برای بهتر ساختن شرائط زندگی شرکت کنند و هنر خویش را در خدمت پیشرفت جامعه قرار دهند. این گروه عقیده داشتند که برای توفیق در این آرزو کافی است که حس همدردی

و همکاری در افراد تولید کنند: عشق و برادری و احساساتی نظیر احساسات مذهبی را برانگیزند. در این آئین، کار وعظ و خطابه به عهدهٔ هنرمندان بود و ادعا می‌کردند که هنرمندان بایدرهبری جامعه را فریضهٔ خود بدانند.

بجز «هوگو» همهٔ نویسندگان و شاعران بزرگ رومانتیک درصف «پیروان سن سیمون» درآمدند. حتی «موسه»، شاعر گریان، اشکهای شاعر را مرحم زخمهای جامعهٔ بشری دانست.

هنر برای هنر

هنر برای هنر، نه مکتب مشخصی است و نه گروه معینی گردهم آمده‌اند که تئوری ثابتی برای آن عنوان کنند و چون شاعران و نویسندگانی که ادعای هنر برای هنر داشتند هریک جداگانه نظریات شان را مطرح کرده‌اند، می‌توان گفت که این نظریات نیز اغلب با هم متفاوت است و شکل منسجم‌تر آن را بعدها می‌توان درمکتب پارناس مشاهده کرد که ادامهٔ تئوریک‌تر و صریحتر آن بود. به‌نظر می‌رسد که **بنژامن کنستان** نخستین کسی است که دریادداشت های خود (۱۱ فوریهٔ ۱۸۰۴) می‌نویسد: «هنر برای هنر و بدون **هدف**. زیرا هر هدفی هنر را از طبیعت خود دورمی‌کند. درصفحات بعد خواهیم گفت که این ادعا عاری از سابقهٔ فکری و فلسفی نبود، بطوری که در سال ۱۸۲۸ **ویکتور کوزن** Cousin Victor فیلسوف فرانسوی (۱۷۹۲ ــ ۱۸۶۷) در **درس‌هائی ازتاریخ فلسفه** همین فرمول را از سرگرفت.

اما ویکتورهوگو با اینکه قبلا به مسائل اجتماعی توجه داشت و بعدها نیز (درسال ۱۸۴۰) برای هنرمند وظیفهٔ اجتماعی قائل شد، درسال ۱۸۲۹ دریکی از آثار خویش که «**شرقیات**» Les orientales نام داشت توجه زیادی به قالب شعر ووزن وقافیه نشان داد و ضمن مقدمهٔ غرورآمیزی به «پیروان سن سیمون» جواب داد و آزادی در شعر را اعلام داشت و ادعا کرد که شاعر همیشه حق دارد «اثر بیهوده‌ای منتشر سازد که شعر محض باشد». هوگو درضمن همین مقدمه اظهار داشت: «اگر با نظری بلند بنگریم درشعر موضوع خوب و بد وجود ندارد، شاعران

خوب و بد هستند. از طرف دیگر همه چیز موضوع شعر است، همه چیز مایهٔ هنر است، هر امری به کشور شعر حق ورود دارد. پس نباید پرسید که چه علتی شاعر را به اختیار موضوعی نشاط آور یا غم انگیز، وحشتناک یا دلاویز، واضح یا مبهم واداشته است. باید دید چگونه کار کرده نه آنکه در چه باب و چرا کار کرده است.»

عبارت «هنر برای هنر» نیز در همان سال از طرف «هوگو» اعلام شد و همو در اثنای مباحثات ادبی گفت: «صدبار می‌گویم: هنر برای هنر!»

چند نفر از شاعران و نقاشان و مجسمه سازان جوان بدور استاد گرد آمدند، مقدمهٔ «شرقیات» را کتاب مقدس هنر شمردند و ادعا کردند که مفید بودن یا دربند اجتماع بودن ارزش هنر را از میان می‌برد و گفتند هنر خدائی است که باید آن را تنها به‌خاطر خودش پرستید و هیچگونه جنبهٔ مفید یا اخلاقی به آن نداد و چنین تصوراتی را از آن انتظار نداشت.

در میان این جوانان، تئوفیل گوتیه Théophile Gautier (۱۸۱۱ ــ ۱۸۷۲) که از رومانتیک ها و از پیروان هوگو بود، بدفاع از شعری برخاست که بکلی با مسائل اجتماعی و اخلاقی و سیاسی بیگانه باشد. «گوتیه» که سابقاً نویسندهٔ رومانتیک پرهیجان و اندوه‌زده ای بود، بعدها چندین سفر به کشورهای مختلف کرد و پس از بازگشت، در رأس عده‌ای از جوانان که «هنر برای هنر» را شعار خود کرده بودند، قرار گرفت. این گروه ادعا می‌کردند که: هنر یگانه دلیل زندگی است و با وجود این به درد هیچ کاری نمی‌خورد، هنر بی‌فایده است و تنها وجود آن بخودی خود کافی است. می‌گفتند زندگی مشکل و پر از درد و رنج است و سرنوشت بشر روشن نیست؛ یگانه چیزی که می‌تواند ما را تسلی بخشد زیبائی است و هنر وقتی به کمال زیبائی می‌تواند رسید که از افکار اخلاقی و فلسفی و از تحولات پی درپی آنها و از بیان تمایلات پیچیده و آشفته بدور باشد. «تئوفیل گوتیه» در مقدمهٔ اشعار خود دربارهٔ «هنر» چنین نوشت: «فایده‌اش چیست؟ زیبا بودن! آیا همین کافی نیست! مثل گلها، مثل عطرها، مثل پرندگان، مثل همه چیزهائی که بشر نمی‌تواند به میل خود تغییر دهد و ضایع

کند، بطور کلی هرچیز وقتی که مفید شد دیگر نمی‌تواند زیبا باشد، زیرا وارد زندگی روزمره می‌شود، شعر نثر می‌شود و آزاده برده می‌گردد. همهٔ هنر همین است. هنر آزادی است، جلال است، گل کردن است و شکفتگی روح است در بطالت. نقاشی و مجسمه سازی و موسیقی مطلقاً بدرد هیچ چیز نمی‌خورند...»

و باز در همان مقدمه نوشت: «ما مدافع استقلال هنریم. برای ما هنر وسیله نیست، بلکه هدف است. هر هنرمندی که به فکر چیز دیگری بجز زیبائی باشد، در نظر ما هنرمند نیست...»

همچنین در سال ۱۸۳۴ در مقدمهٔ کتاب مشهور خود «مادموازل دوموپن» Mlle de Maupin چنین نوشت: «فقط چیزی واقعاً زیبا است که به درد هیچ کاری نخورد. هرچیز مفیدی زشت است زیرا احتیاجی را بیان می‌کند و احتیاجات انسان، مانند مزاج بیچاره و عاجز او، پست و تنفرآور است.»

شاعر دیگر این مکتب **تئودور دو بانویل** Théodore de Banville است که خود می‌گوید قدم برجای پای **تئوفیل گوتیه** گذاشته است. این شاعر دنیا را پرده‌های نمایش و مردم را بازیگران آن می‌داند و به بازی و قیافهٔ آنها بیش از احساساتشان اهمیت می‌دهد. همچنین اقرار می‌کند که در فن شعر فقط به وزن و قافیه پابند است و از شعر گفتن هیچ منظوری بجز اقناع ذوق خود ندارد. می‌گوید: «قافیه همچون میخی زرین است که تخیلات شاعران را تثبیت می‌کند.»

سابقهٔ فلسفی و عقیدهٔ فورستر

لااقل دو شرط از چهار شرطی که **کانت** برای زیبائی بیان می‌کند، می‌تواند زمینه‌ای برای ادعای هنر برای هنر در آینده مورد استفاده قرار گیرد. یکی از شرائط زیبائی از نظر کانت این است که لذت حاصله از درک شیء زیبا خالی از هرگونه نفع و غرض باشد و مثالی که برای این مورد ذکر می‌کند این است که وقتی می‌گوئیم خانه‌ای زیباست، زیبائی این خانه را بطور مجزی از راحت بودن یا قابل سکونت بودن و یا استحکام آن در نظر می‌گیریم.

شرط دیگر که می‌توان گفت اغلب مدعیان هنر برای هنر بطور مستقیم یا

غیرمستقیم از آن تأثیر پذیرفته اند «غائیت بدون غایت» است. یعنی متناسب بودن یک اثر با مقصود، بی آنکه هدف و غایتی درمیان باشد، به این ترتیب، قسمت های مختلف یک اثر هنری هماهنگ می‌شوند و در ایجاد آن به عنوان یک کل همکاری می‌کنند و این خود یکی از سرچشمه های مفهوم «ساختار» (Structure) است، زیرا به این معنی است که روابط بین عناصر تشکیل دهنده بسیار مهمتر از توجه به تک تک آن عناصر بطور مستقل است. کانت معتقد است که تنها با ارائهٔ این «هستی درونی» است که اثری می‌تواند مفید یا اخلاقی باشد نه با داشتن محتوای اخلاقی. با این دید، هر ادبیاتی که در آن به دادن پیام مستقیم اخلاقی متوسل می‌شوند از نظر کانت محکوم و بلااثر است.

و اما در روزگار ما ای. ام. فورستر E. M. Forster (۱۸۷۹ ــ ۱۹۷۰) در مقاله‌ای با عنوان **هنر برای هنر**، دربارهٔ همین نظم درونی اثر هنری چنین می‌نویسد:

«در کجا این نظم دست یافتنی است؟ نه حتی در مقولهٔ نجومی، که سال های دراز، نظم در آن بر تخت نشانده شده بود. از زمان اینشتین، آسمان ها و زمین سخت شبیه یکدیگر شده است. دیگر نمی‌توانیم از برای هرج و مرج، نقیضی مسلم در آسمان شبانگاه بیابیم و همراه با **جرج مردیت** به ستارگان، به این سپاه قانونِ تغییرناپذیر بنگریم و یا به موسیقی افلاک گوش فرادهیم. نظم در آن جا نیست. چنین به نظر می‌رسد که در سراسر عالم فقط دو امکان از برای آن موجود باشد. اولین آنها ــ که بازهم خارج از مصطلحات موردنظر من قرار دارد ــ نظام الهی است، هم آهنگی عرفانی که بر طبق همهٔ ادیان از برای کسانی که بتوانند در آن تأمل و تعمق کنند، در دسترس است. ما باید به اعتماد گواهیِ اهل بصیرت، امکان آن را قبول داشته باشیم. و وقتی آنان می‌گویند که این امر با نیایش دست یافتنی است (اگر اصولاً دست یافتنی باشد) سخن آنان را بپذیریم. یکی از شاعران این گروه گفته است: «ای ذات تغییرناپذیر، مرا تنها رها مکن». دیگری چنین سروده:

Ordina Questo amor, o tu che m,ami[1]

وجود نظام الهی هرچند فراسوی سنجش است، هرگز مورد انکار واقع نشده است.

امکان دوم از برای نظم، در مقولهٔ جمال شناسی قرار دارد، که اینک موضوع سخن من است: یعنی نظمی که هنرمند می‌تواند در اثر خود بیافریند و اکنون باید به بحث دربارهٔ آن بازگردم. ما همه قبول داریم که اثر هنری یک محصول منحصر به فرد است. اما چرا؟ منحصر به فرد است نه به واسطهٔ آن که استادانه یا شریف یا زیبا یا دارای فکری روشن، یا اصیل، یا آرمانی، یا سودمند و یا تربیتی است (ممکن است هریک از این خصائص را دربرداشته باشد) اما از آن رو منحصر به فرد است که یگانه شیء مادّی در عالم است که امکان دارد واجد هم‌آهنگی درونی باشد. همهٔ چیزهای دیگر با فشاری بیرونی تشکّل یافته‌اند و وقتی که قالب آنها برداشته می‌شود، فرومی‌ریزند. اثر هنری قائم به ذات است و هیچ چیز دیگر چنین نیست. چنین اثری چیزی را می‌تواند تحقق بخشد که جامعه غالباً وعدهٔ انجام دادن آن را داده اما وعده‌اش همیشه خدعه‌آمیز بوده و وفا نشده است. آتن قدیم نیز سرانجام همه‌چیز را درهم ریخت، اما آنتیگون پایدار است. رم دورهٔ رنسانس هم عاقبت همه‌چیز را آشفته ساخت ولی نقاشی سقف تالار «سیستین» صورت گرفت. جیمز اول نیز آشفتگی‌ها به‌وجود آورد اما مکبث به‌وجود آمد، و با وجود لوئی چهاردهم، فدر از آن دوره باقی ماند. هنر برای هنر؟ آری، من هم اکنون بیش از هر موقع دیگر چنین می‌اندیشم. این یگانه محصول منظّمی است که نژاد آشفته کار بشر به‌وجود آورده است. این فریاد هزار نگهبان، انعکاس صوت در هزار پیچ و خم است، فانوس راهنماست که نمی‌توان آن را پنهان کرد: «این بهترین شاهدی است که ما می‌توانستیم از عظمت خود عرضه داریم»، «آنتیگون برای

۱. به عشق، نظام بخش، ای کسی که مرا دوست داری.

آنتیگون»، «مکبث برای مکبث»[1]...

دربارهٔ همین مقاله، **اشتفان کورنر** S. Körner نویسندهٔ کتاب **فلسفهٔ کانت** اظهارنظر کرده و با نقل عبارتی از آن، به‌طور کلی اظهارنظر هنرمندان آفریننده را دربارهٔ فلسفهٔ هنر، غیرفنی و مبهم خوانده است. ناچار باید گفت که عقاید پراکنده و گاهی ادعاهای خودستایانه و عاری از مسئولیت نویسندگان قرن نوزدهم، چنانکه به برخی از آنها اشاره شد، غیرفنی‌تر و مبهم‌تر از نوشتهٔ فورستر بوده است. اینک عین عبارت اشتفان کورنر:

> نخستین تعریف جزئی کانت از زیبائی ــ به معنای غائیت بدون غایت ــ به‌طور طبیعی در منظومهٔ فلسفی او جامی‌افتد و مبین همان چیزی است که بسیاری از هنرمندان آفریننده کوشیده‌اند با عباراتی غیرفنی ــ و بنابراین مبهم ــ در توصیف کارهای هنری بگویند. بهترین نمونه، سخنان آقای ای. ام. فورستر ــ است که دربارهٔ [نمایشنامهٔ] **مکبث** چنین می‌نویسد: «عرض کنم، این نمایشنامه دارای چند جنبه است ــ آموزنده است و به ما چیزهائی دربارهٔ اسکاتلند بطوری که در داستان‌ها آمده است و چیزهائی دربارهٔ انگلستان در آن دوره و بسیاری چیزها دربارهٔ طبع بشر و خطراتی که با آن روبروست، یاد می‌دهد. می‌توانیم در سوابق تاریخی آن مطالعه کنیم یا ببینیم پرداخت آن از لحاظ نمایشنامه‌نویسی چیست و از حسن تعبیر و موسیقی الفاظ در آن لذت ببریم. تمام اینها به جای خود درست. ولی **مکبث** گذشته از اینها هم، برای خودش دنیائی است که به دست شکسپیر آفریده شده و وجودش مرهون زبان شاعرانهٔ خاصی است که در آن بکار رفته است. از این نظر، **مکبث** به خاطر خود **مکبث** است و غرض من از عبارت «هنر به خاطر هنر» همین است. کار هنری ــ صرف‌نظر از هر چیز دیگری که

۱. ادوارد مورگان فورستر، هنر برای هنر، از کتاب چشم‌اندازی از ادبیات و هنر، ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی، محمدتقی (امیر) صدقیانی، انتشارات معین، تهران ۱۳۷۰، ص ۱۷٤ ــ ۱۷۷.

ممکن است باشد ــ وجودی است وافی به نفس و کامل که با دمی که آفریننده‌اش در آن دمیده، به‌خودی‌خود زنده است. از نظم درونی و ذاتی برخوردار است و ممکن است صورت برونی نیز داشته باشد. این طور است که شناختنش میسر می‌شود.»[۱]

مکتب پارناس

در حوالی سال ۱۸٦۰ هنگامی که بحث و مشاجرهٔ شدیدی دربارهٔ ادبیات درگرفته بود، عده‌ای از شاعران جوان که بر ضد رومانتیسم قیام کرده بودند و تحت تأثیر مشرب «هنر برای هنر» بودند، دور هم گرد آمدند و محافل ادبی برای خود تشکیل دادند. در رأس این شاعران **لوکنت دولیل** Lecomte de Lisle قرار داشت که همه اطرافیان خود را تحت‌الشعاع قرار داده بود و باید او را بزرگترین نمایندهٔ این روش ادبی شمرد. در سال ۱۸٦٦ مجموعهٔ شعری مرکب از آثار این شاعران تحت عنوان Le Parnasse Contemporain (پارناس معاصر) انتشار یافت[۱] و چون این کتاب مورد اقبال خوانندگان قرار گرفت پس از مدتی دومین و سومین جلد آن هم منتشر شد. رفته‌رفته این شاعران بنام **پارناسین** Parnassien معروف شدند و بالاخره منتقدی بنام **آندره تریو** André Thérive در کتابی که به شاعران «پارناسین» اختصاص داده بود، کلمهٔ پارناسیسم Parnassime را نیز استعمال کرد.

شعر پارناسین

بعقیدهٔ پارناسین‌ها، شعر نشانه‌ای است از روح کسی که احساسات خود را خاموش ساخته است. شعر پارناسین به مخالفت با رومانتسم برخاست و با

۱. اشتفان کورنر، فلسفهٔ کانت، ترجمهٔ عزت‌اله فولادوند، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳٦۷ ص ۳٤۲ ــ ۳٤۳.

۲. «پارناس» نام کوهی است که بنا به افسانه‌های یونان قدیم آپولن Apollon خداوند شعر و نیز نه‌خواهری که فرشتگان نگهبان هنرهای زیبا بودند (Les Muses) در آن زندگی می‌کردند. این نام به مجموعه‌های شعر نیز اطلاق می‌شود.

هرگونه شعر ذهنی (Subjectif) مخالفت کرد. شاعر پارناسین بهیچوجه نمی‌خواهد که شعرش محتوی امید و آرزو و خواهشی باشد فقط برای هنر محض احترام قائل است و به زیبائی شکل و طرز بیان اهمیت می‌دهد. محتوی اشعارش ساده و بی اهمیت است ولی قالب شعر با مهارت و استادی فوق العاده ای ساخته شده است و چون هریک از پارناسین ها تعداد بسیار کمی شعر گفته اند آثارشان زیبا و استادانه است.

اصولی که فوق العاده مورد توجه پارناسین ها است ومکتب آنها را از مکتب های دیگر مشخص میکند، بشرح ذیل است:

۱ ــ کمال شکل، چه از لحاظ بیان و چه از لحاظ انتخاب کلمات؛

۲ ــ عدم دخالت احساسات و عدم توجه به آرمان و هدف؛

۳ ــ زیبائی قافیه؛

۴ ــ وابستگی به آئین «هنر برای هنر»

از اینرو شعر شاعر پارناسین مانند مرمری صاف، بی نقص و درعین حال محکم است. هر کلمه ای را با دقت انتخاب می‌کند و به جای خود می‌گذارد و کمال مطلوب او این است که شعر را از لحاظ استحکام و زیبائی به پای مجسمه برساند. شاعر پارناسین عقیده دارد که شعر نه باید بخنداند و نه بگریاند. بلکه باید فقط زیبا باشد و هدف خود را در خود بجوید.

توجه به دورهٔ کلاسیک

شاعر پارناسین که از «ذهنیت» (سوبژکتیویسم) فرار می‌کند و همچنین زیبائی را بدون دخالت احساسات وسیلهٔ سعادت می‌شمارد، به ادبیات دورهٔ کلاسیک که بهیچوجه جنبهٔ ذهنی (سوبژکتیو) ندارد متمایل می‌شود و عالیترین نمونهٔ زیبائی مطلوب خویش را در هنر یونان، در خدایان مرمری و در بناهای سفیدی که سایهٔ اندیشه ها و هیجانات آنها راتیره نساخته است می‌جوید.

شاعر درعصری که به خیال او زشتی بر زیبائی پیروز شده است، توسن خیال را بسوی قرونی که درنظرش سراپا جلال آفرینش و زیبائی می‌نماید

می‌تازد. **لوکنت دولیل** آثار **هومر** و **سوفوکل** و **هوراس** را ترجمه کرده از اینرو در آثار خود نیز به قرون نخستین برگشته است. این شاعر کشورهای مختلفی را دیده و به سرزمین های گوناگون سفر کرده است، ولی وطن اصلی او یونان قدیم است، یونان «هومر» و «سوفوکل»!... به عقیدهٔ او شرط کمال هنر، سکون و آرامش روح شاعر و مصراعهای آهنگ‌دار است که می‌تواند تابلوهای مجللی را جلو چشم مجسم سازد.

یأس و نومیدی در آثار پارناسین ها

«لوکنت دولیل» سردستهٔ پارناسین ها شاعر نومیدی است که زندگی را با یأسی مطلق و علاج‌ناپذیر می‌نگرد. به عقیدهٔ او همه چیز عبارت از وهم و خیال و جریان بی‌پایان حوادث است. هیچ چیزی را نمی‌توان متوقف ساخت. هیچ چیزی وجود ندارد. حتی خدا! فقط مرگ وجود دارد. خطابه هائی دربارهٔ مرگ و صدای ترحم آمیزی که در اشعار او نسبت به زندگان بلند است، روح زخم خوردهٔ شاعر را بما می‌شناساند.

معتقد است که بدی زائیدهٔ زندگی است، از اینرو تا حد امکان باید کم زندگی کرد (عجیب‌تر اینکه خود او هفتاد و شش سال زندگی کرده است!) باید هیجان را در خود کشت، گریبان خود را از دست «بیماری امید» نجات داد و روح را از تمام آرزوها و هوس ها دور نگاه داشت.

نکته ای که باید در اینجا ذکر شود این است که خود شاعر نیز پابند این هذیان ها نیست و نمی‌تواند باشد. به ظاهر می‌خواهد در برابر جامعه وسنن و امید به آینده و چیزهای دیگر بی اعتنا و بی حس و بی طرف باشد ولی این بی اعتنائی به کینه مبدل می‌شود و با هیجانی که درظاهر با آن مخالف است به مخالفت با جامعه برمیخیزد. مردم را «احمق» می‌نامد و مسیحیت را دین ظالمانه و فریبائی می‌شمارد. به ظاهر می‌خواهد فقط زیبائی قالب را در آثار خود حفظ کند و شعر را تنها برای زیبائی شکل آن بگوید، ولی همهٔ اشعارش پر از فلسفه های منحرف و اظهار یأس و بدبینی است.

روش دیگر پارناسین ها

پس از «لوکنت دولیل» تواناترین شاعر این مکتب **ژوزه ماریا دوهردیا** José _ Maria de Heredia است. او شاعری بتمام معنی پارناسین است و اشعارش بیش از «لوکنت دولیل»، «تئوفیل گوتیه» را به‌خاطر می‌آورد، شعر درخشان او گوئی به دست جواهرسازی زینت یافته است. هریک از «سونه»[1] Sonnet های زیبای او مانند صفحهٔ گرامافون معظمی است که در محیط تنگ و کوچک آن، مباحث تاریخی و اساطیری با خیال‌پردازی هنرمند توانائی ضبط شده است.

این شاعر فقط یک کتاب شعر بنام Les Trophées دارد و اشعارش از لحاظ ساختمان بی نظیر است.

شعر اوبژکتیف عینی

بالاخره شعر اوبژکتیف نیز با آثار پارناسین ها درآمیخته است و آن عبارت از همان شعر ناتورالیستی است که توأم با رمان ناتورالیستی بوجود آمده است. شعری است که در آن، «من» وجود ندارد، یعنی شاعر فقط تماشاگر و بیان کنندهٔ صحنه ها است.

این شعر با زندگانی خانوادگی و با واقعیت‌ها گرچه عادی و پیش‌پا افتاده و حتی زشت هم باشند، تطبیق می‌کند و استاد این نوع شعر **فرانسوا کوپه** F. Coppée است که «زولا» او را به سبب (برافراشتن پرچم ناتورالیسم در شعر) تبریک گفته است ولی **رنه‌لالو** R. Lalou منتقد معاصر فرانسوی، معتقد است که «کوپه» استحقاق چنین تعریفی را ندارد زیرا حتی آن قسمت کوچکی از اشعار خود را نیز که به پیروی از سبک ناتورالیستها گفته با اصول این مکتب تطبیق نداده است.

«کوپه» نخستین کتاب خود ''Reliquaire'' را به «استاد عزیزش

۱. قصیده یا شعری که چهارده بیت دارد.

لوکنت دولیل» تقدیم کرده و با این که موضوع اشعارش از مسائل روزمرهٔ زندگی گرفته شده است، در بعضی از آثار خود، مخصوصاً در قطعهٔ Les Humbles شاعری پارناسین است.

ادبیات مدنی (GRAJDAMSKII) در برابر هنر برای هنر

«تو می‌توانی شاعر نباشی / اما مجبوری که شهروند باشی.» این دو مصرع نکراسف Nekrassov (۱۸۲۱ ــ ۱۸۷۷) که شعار همهٔ معاصرانش شد، بیانگر روش روشنفکران روسی در نیمه دوم قرن نوزدهم، یا دقیقتر بگوئیم، بین سالهای ۱۸۶۰ و ۱۸۸۰ است. «ادبیات مدنی» با «هنر برای هنر» مقابله می‌کند و خواهان اینست که دربارهٔ اثر ادبی نه با معیار زیبائی شناسی، بلکه از نظر سودبخشی داوری شود: اثر باید فایدهٔ اخلاقی، اجتماعی یا سیاسی داشته باشد. نظریه پردازان این جریان ادبی، بلینسکی Belinski (۱۸۱۱ ــ ۱۸۴۸) در سالهای آخر عمر، چرنیشفسکی Tchenychvski (۱۸۲۸ ــ ۱۸۸۹) و دابرولیوبف Dobroliobov (۱۸۳۶ ــ ۱۸۶۱) بودند. نویسندهٔ اخیر می‌گوید: «زیبائی که در واقعیت وجود دارد، از زیبائی در هنر برتر است.» ادبیات مدنی که ناشی از افکار مترقیانهٔ آن دوران است، عکس‌العملی است در برابر ایدآلیسم دههٔ چهل و همزمان است با پایان عمر هنر اشرافی و ورود «روشنفکران پیشرو مردمی» (Raznotchintsy) به عالم ادب. نکراسف و نادسون Nadson (۱۸۶۲ ــ ۱۸۸۷) پیشوایان این نهضت شمرده می‌شوند.

چند نمونه از اشعار پارناسین ها

خرگوش ها
از: تئودور دو بانویل Thèodore de Banville
(۱۸۲۳ــ ۱۸۹۱)

قطعهٔ «خرگوش‌ها» (Lapins) از جمله اشعار طنزآمیز بانویل است که در آن اهمیت زیادی به «قافیه‌بازی» داده شده ولی مطلب شعر چندان ارزشمند نیست. چون در اینجا بیشتر قالب و قافیهٔ شعر مورد نظر است، هرگاه فقط ترجمه آن نقل می‌شد، نشان دادن مشخصات آن به‌هیچوجه امکان نداشت، ناچار عین شعر را به عنوان نمونه نقل می‌کنیم و ترجمهٔ آن را نیز از لحاظ نشان دادن نوع محتوی می‌آوریم.

Lapins

Les petits lapins, dans le bois,
Folâtrent sur l'herbe arrosée
Et, comme nous le vin d'Arbois,
Ils boivent la douce rosée

Cris foncé, gris clair, soupe au lait,
Ces vagabonds dont se dégage,
Comme une odeur de serpolet;
Tiennent à peu près ce language:

Nous sommes les petits Iapins,
Gens étrangers à l'ecriture,
Et chaussés des seuls escarpins
Que nous a donnés la nature.

N'ayant pas lu Dostoeïwsky,
Nous conservons des airs peu rogues,
Et certes. ce n'est pas nous qui
Nous piquons d'être psycholoigues

Nous sommes les petits lapins.
C'est le poil qui forme nos bottes,
Et, n'ayant pas de calepins,
Nous ne prenons jamais de notes,

Nous ne cultivons pas kant,
Son idéale turlutaine
Rarement nous attire. Quant
Au fabuliste La Fontaine,

Il feut qu' on l'adore à genoux,
Mais nous preferons qu' on se taise,
Lórsque méchamment on veux nous
Raconter une pièce à thése

En depit de Schopenhauer,
Ce Cruel malade qui tousse,

Vivre et savourer le doux air
Nous semble uue chose fort douce,

Et dans la bonne odeur des pins
Qu' on voit ombrageant clairières,
Nous sommes les petits lapins
Assis sur leurs petits derriéres.

خرگوش ها

خرگوش های کوچک، در بیشه،
روی علف های مرطوب جست و خیز می‌کنند
و همانطور که ما شراب «آربوا» می‌خوریم
آنها شبنم شیرین را می‌آشامند.

به رنگ های خاکی سیر، خاکی روشن، زرد پریده،
این ولگردانی که گوئی
بوی سوسنبر می‌دهند،
به زبان حال چنین می‌گویند:

«ما خرگوش های کوچکیم،
از کتاب و قلم بی خبریم
و از مال دنیا نعلینی بپا داریم
که طبیعت به ما بخشیده است.

چون از «داستایوسکی» چیزی نخوانده ایم،

باد در آستین نمی اندازیم،
و البته کبادهٔ روانشناسی نمی‌کشیم.

ما خرگوش های کوچکیم.
چکمهٔ ما پشم است
و چون دفتر بغلی نداریم
هیچوقت یادداشت برنمی‌داریم.

دلمان برای «کانت» لک نزده است
آرمان تکراری او
چنگی به دل ما نمی‌زند. اما
در مورد لافونتن قصه گو

باید زانو زد و او را پرستید
ولی اگر بخواهند با شیطنت
برایمان فلسفه ببافند
ترجیح می‌دهیم که سکوت کنیم.

برخلاف شوپنهاور،
این بیمار بی رحم سرفه ای
زندگی کردن و کیف کردن از هوای مطبوع
به نظر ما بسیار شیرین است.

و در میان بوی خوش صنوبرها
که براین محوطه سایه انداخته اند.
ما خرگوش های کوچکیم
که روی دم کوچولومان نشسته ایم.

Les Conquérants
از
J. M. de Heredia ژوزه ماریا دوهردیا
(۱۹۰۵ـ۱۸۲۶)

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautains,
De palos, de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques,
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré

Ou, penchés à l'avant des blanches caravelles,
ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'ocean des etoiles nouvelles.

فاتحان

چون مرغان شکاری که از آشیان پریده باشند
از «پالوس»[1] و «موگر»[2] ناخدایان و مردان کهنه کار
که از بار شوربختی های غرورآمیز خود بجان آمده بودند
سرمست از رؤیائی قهرمانی و خشن، عزیمت می‌کردند،

می‌رفتند تا بر فلز افسانه ای
که سرزمین ژاپون در معادن دوردست خود نگاهداشته بود فاتح شوند.
و بادهای «آلیزه» دکل آنها را
بسوی سواحل اسرارآمیز غرب خم می‌کرد.

هرشبی به امید فردای پرافتخار
دریای لاجوردی و درخشان استوائی
خواب آنان را با سراب زراندودی طلسم می‌کرد.

آنگاه از جلو کشتی سفیدشان خم می‌شدند

۱ و ۲. دو بندر اسپانیا. کریستف کلمب نخستین بار از بندر پالوس برای کشف امریکا حرکت کرد.

و ستارگان تازه‌ای را که از اعماق اقیانوس
به آسمان ناشناس بالا می‌رفتند نگاه می‌کردند[1]

۱. در اغلب اشعار «پارناسین ها» معمولاً منظور شاعر در بیت آخر بیان شده است. چنانکه ملاحظه می‌شود، شاعر در قطعهٔ فوق از کسانی بحث می‌کند که به امید یافتن طلا سفر می‌کنند و پیوسته دستخوش رؤیای شیرین طلاها هستند و منظور شاعر از ستارگان تازه‌ای که بالا می‌آیند این است که وقت می‌گذرد و آنان به آرزوی خود دست نمی‌یابند و سرنوشت بشر جز این نیست.

ظهر Midi
از لوکنت دولیل Lecomts de Lisle (۱۸۱۰ ـ ۱۸۹۴)

ظهر، سلطان تابستانها، بر دشت دامن گسترده است و همچون سفره های سیمین از بلندی های آسمان نیلی فرومی‌ریزد. همه چیز خاموش است. هوا بی نفس شعله می‌کشد و می‌سوزاند. زمین در جامهٔ آتش خود به اغماء افتاده است.

فراخنای دشت بی کران است و کشتزارها بی سایه. و چشمه هائی که گله ها از آن آب می‌نوشیدند خشکیده است. جنگل دوردست که پیرامونش تاریک است، بی حرکت در خواب سنگینی غنوده است.

تنها گندم های بزرگ رسیده، بسان دریای زرین، بی اعتنا بخواب در کرانهٔ افق لمیده اند و همچون فرزندان آرام زمین مقدس، بی هراس جام خورشید را بسر می‌کشند.

گاهی، همانند آهی که از جان سوزانشان برآید، از دل خوشه های سنگینی که با خود زمزمه ها دارند، موجی باشکوه و جلال آهسته بپا می‌خیزد و خود را تا دامن افق غبارآلود می‌کشد و جان می‌سپارد.

در آن نزدیک، چند گاو سپید که میان علفها خسبیده اند آرام آرام برغبغبهای ضخیم خود لیزابه می‌ریزند با چشمانی خمار و مغرور رؤیای درونی خود را که هیچگاه به پایان نمی‌رسد دنبال می‌کنند.

ای انسان، هرگاه با دلی آکنده از شادی یا ملال، نزدیک ظهر گذارت به کشتزارهای درخشنده بیفتد، بگریز! که طبیعت تهی است و خورشید می‌سوزد: در اینجا

چیزی زنده نیست، چیزی اندوهگین یا شاد نیست.

اما اگر از اشک ها و خنده ها به تنگ آمده ای و از فراموشی این جهان پریشان تباه شده ای و فارغ از عفو یا لعنت، میخواهی طعم لذتی واپسین و تیره را بچشی.

بیا! که خورشید با کلمات جزیل با تو سخن می‌گوید، در شعلهٔ قهارش جاودانه فرو شو و با قلبی که هفت بار در نیستی ملکوتی غوطه خورده، با گامهای ملایم بسوی پست‌ترین شهرها بازگرد.



موسسهٔ انتشارات نگاه